

**NOVENO CURSO LATINOAMERICANO  
DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA  
BRASIL, 1980**

- informes (0), 1
- folleto final
- alumnos participantes
- prensa

## **NOVENO CURSO LATINOAMERICANO DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA <sup>1</sup>**

El Noveno Curso Latinoamericano de Música Contemporánea tendrá lugar entre el 6 y el 20 de enero de 1980 en la ciudad de Santiago de los Caballeros, República Dominicana. Por primera vez, este curso anual itinerante dejará las tierras del sur para centrarse en el área del Caribe.

### **CARACTERÍSTICAS GENERALES**

Los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea constituyen el único evento anual en su género en toda América. Realizados anteriormente en Argentina, Brasil y Uruguay, será esta la primera ocasión en que se lleven a cabo en el hemisferio norte.

Estructurados en función de un aprendizaje activo y vivencial, los Cursos se articulan en torno a talleres de trabajo especializado (composición, medios electroacústicos; interpretación, mesomúsica, pedagogía), a seminarios (de temática diversificada en cada nuevo Curso), a cursillos (de introducción a la música contemporánea, de utilización de recursos tecnológicos, de músicas no europeas, etcétera), a conferencias o charlas, y a audiciones diarias seguidas de debate. El ritmo de trabajo es intenso (diez horas diarias de labor programada), y ello permite un aprovechamiento máximo de cada uno de los días. El cuerpo docente es seleccionado con esmero, y se busca tanto su multinacionalidad como el reflejo - a través de él - de las diversas tendencias del quehacer creativo actual, fundamentalmente el de las generaciones más jóvenes de Latinoamérica.

### **¿A QUIÉNES ESTÁ DIRIGIDO?**

El Curso no está dirigido exclusivamente a un determinado sector de alumnado sino que ha sido encarado de modo tal que permita un aprovechamiento igualmente serio y profundo por parte de todos los interesados: compositores, intérpretes, musicólogos, educadores, estudiantes, y aún personas de otras disciplinas interesadas en obtener una buena información acerca de lo que acontece a su alrededor. Esto se hace posible gracias a la coexistencia de actividades diferenciadas simultáneas, y a la variedad y amplitud de los temas abordados. Cada alumno establece libremente su programa de trabajo. Es decir, el compositor puede trabajar en su campo específico mientras el intérprete o el educador lo hacen en el suyo. Unos y otros romperán las barreras respectivas, diariamente, a fin de intercambiar puntos de vista, recibir una información de interés común, o bien enfrentar juntos un debate sobre un hecho musical contemporáneo que se acaba de escuchar. Por otra parte, los docentes no se encuentran aislados, sino integrados al grupo de alumnos, y la manera como se estructura el Curso permite un máximo de posibilidades de contactos fructíferos entre quienes pueden dar y quienes desean recibir, en un marco buscadamente no jerárquico, y por lo tanto no académico.

### **DIVERSIDAD DE OPCIONES**

---

<sup>1</sup> Dos devastadores huracanes consecutivos en setiembre de 1979 impidieron la realización del IX CLAMC en Santiago de los Caballeros y obligaron a último momento a buscar nuevamente sede en Brasil. El informe redactado para esa ocasión fue utilizado luego para el X CLAMC que sí pudo tener lugar en Santiago de los Caballeros en enero de 1981.

Los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea varían el campo temático cada año, y naturalmente los diferentes talleres y seminarios se integran al plan general de cada Curso, mucho más completo que una visión “especializante” y en consecuencia alienante. El plan de trabajo de este Noveno Curso será tan intenso como el de los ocho anteriores, haciendo posible un aprovechamiento real por parte de cada alumno, que podrá escoger sus materias entre las diversas opciones que se le presentarán, y adecuar su aprovechamiento particular a su propio nivel o ámbito de intereses.

El Noveno Curso permitirá la utilización de sus actividades tanto con criterios de multiplicidad como de especialidad. Hay actividades comunes a todos los participantes, encaradas en la mayor cantidad posible de casos en forma de intercambio de vivencias, pero hay también materias específicas, que se presentan en general de modo simultáneo a fin de que todos tengan su especialidad contemplada.

El enfoque de cada materia se trata de adecuar a las necesidades del alumnado latinoamericano. Mientras que en el taller de técnicas electroacústicas se prevé un nivel básico, introductorio, en la medida en que haya alumnos que necesiten ese nivel, los talleres de composición o de interpretación o bien de pedagogía no son por el contrario cursos básicos, sino sesiones intensivas de puesta al día y de estudio de la problemática de la música de nuestros días en la faz específica de cada especialización.

#### DOCENTES

Para el Noveno Curso se prevé la presencia de un valioso contingente de profesores y conferencistas provenientes de numerosos países, tal como ha ocurrido en las ocho etapas anteriores. Todos ellos actuarán sin percibir de los Cursos remuneración alguna, generosa y significativa actitud que, establecida como norma de base, ha hecho posible a través de los años la existencia de la iniciativa y su accesibilidad para todos los alumnos, dadas las particulares características de la situación latinoamericana.

#### IDIOMAS

El idioma principal del Noveno Curso será el castellano, contemplándose la traducción de y al portugués, francés o inglés en los casos en que ello sea necesario. Los docentes de habla no ibérica contarán con traducción simultánea.

6 al 20 DE ENERO DE 1980

El Noveno Curso Latinoamericano de Música Contemporánea comenzará el domingo 6 de enero y se prolongará hasta el domingo 20. El acto de apertura tendrá lugar el día 6 a las 14:30 horas y el de clausura el 20 a las 12:00. Se prevé un día parcialmente libre el domingo 13 a fin de permitir un descanso de la actividad de la primera semana y un mejor aprovechamiento de la segunda, puesto que - como en cursos anteriores - el régimen de labor será muy intenso.

#### SANTIAGO DE LOS CABALLEROS

El Centro de la Cultura de Santiago de los Caballeros, República Dominicana, ha cedido gentilmente su local para la faz didáctica de este Noveno Curso. Cuenta con cómodas instalaciones para las diferentes actividades previstas, incluidas aulas, salas de música de cámara, sala de conciertos, y estudios individuales.

Si bien el Centro de la Cultura está situado en pleno centro de la ciudad, sus características edilicias permitirán la necesaria concentración en el Curso.

Para el alojamiento grupal se contará con el local campestre de los Cursos de Cristiandad, situado a 4 km del Centro de la Cultura.

Quisqueya, isla del mar Caribe, que es hoy compartida por dos repúblicas, Haití y República Dominicana, fue descubierta por Cristóbal Colón en 1492. Santiago

de los Caballeros, una de las primeras poblaciones de la que fue la primera colonia española en América, fue fundada en 1494. Hoy día constituye la segunda ciudad de República Dominicana por su tamaño. No conserva las características de la temprana colonia, pero sí el atractivo de una ciudad caribeña de provincia de tiempos más recientes.

#### ACARREO DE MATERIALES

A los inscriptos en el taller de composición se les solicitará en el momento de iniciación del Curso, la presentación de obras (partituras, composiciones electroacústicas). Los educadores que deseen presentar trabajos en el taller de pedagogía deberán comunicarlo con antelación a la coordinadora del Curso.

Es importante que los compositores y los estudiantes de composición traigan consigo partituras propias y grabaciones de sus obras, en caso de existir estas. Son muchas las oportunidades que se presentan en el transcurso de los talleres y seminarios para conocer la producción o las meras inquietudes de los creadores participantes. El ambiente es sumamente propicio para el intercambio de ideas y de experiencias, y tales materiales pueden ser muy valiosos, aun fuera del horario previsto para los talleres de composición. Por otra parte, quienes así lo desean pueden entregar sus composiciones a la secretaria, a fin de exponerlas y/o venderlas en la pequeña librería del Curso. En este sentido, son bienvenidas no solo las obras de los compositores asistentes sino también las de aquellos que por una u otra razón no pueden estar presentes.

Se debe tener en cuenta que el precio del Curso no incluye el costo de los materiales a ser utilizados en las prácticas de técnicas electroacústicas; conviene pues que quienes deseen participar en el taller destinado a dichas técnicas estén equipados mínimamente (cinta magnética de buena calidad, cinta adhesiva especial para cinta magnética, etcétera).

En vista de la realización de actividades de índole eminentemente práctica, se recomienda a todos venir provistos de instrumentos musicales de cualquier tipo. Pueden ser de especial interés los folclóricos y los indígenas, además de los pertenecientes al ámbito culto europeo.

Obviamente, los instrumentistas participantes en los talleres de interpretación deben asistir provistos de su respectivo instrumento (salvo, claro está, si se trata de un instrumento no portátil) y de las partituras contemporáneas que formen parte de su repertorio.

#### PEQUEÑA LIBRERÍA

Como en cursos anteriores, se contará con una pequeña librería en la que podrán consultarse partituras allí expuestas y adquirirse estas, así como libros, discos, casetes y cintas magnéticas. Serán bienvenidos los materiales que aporten a esta librería los alumnos y profesores, pertenecientes a sus respectivos países (y no solo referentes a la música contemporánea de estos).

#### COSTO DEL NOVENO CURSO

El cupo de inscripción será limitado. Se ha establecido el costo total del Noveno Curso en U\$S 190 (ciento noventa dólares). Esta suma incluye el Curso propiamente dicho, más el alojamiento (en dormitorios colectivos) y la alimentación (desayuno, almuerzo y cena). Los organizadores mantendrán este costo para todos aquellos que se hayan inscripto antes del 30 de septiembre de 1979 (ver INSCRIPCIONES más adelante).

Quienes se inscriban después de esa fecha y antes del 30 de noviembre, sufrirán un recargo de US\$ 10 (diez dólares). Para las inscripciones realizadas con posterioridad al 30 de noviembre, regirá un recargo de US\$ 20 (veinte dólares).

Quienes residan en la ciudad de Santiago de los Caballeros o prefieran tomar a su cargo los gastos de estadía, deberán establecerlo en el momento de la inscripción. Para ellos regirá un costo de US\$ 80 (ochenta dólares), que no incluye el derecho a estadía (es decir, corresponde al curso solo, sin alojamiento ni alimentación), y que estará sujeto a los mismos recargos señalados en el párrafo anterior: US\$ 10 después del 30 de setiembre, US\$ 20 después del 30 de noviembre.

Por último, quienes prefieran habitación de hotel en lugar del alojamiento grupal, deberán consultar a la coordinadora del Curso acerca de posibilidades y costos.

#### BECAS

El inscripto tiene como es lógico plena libertad para tramitar becas parciales o totales ante las instituciones que crea conveniente. Se debe tener en cuenta que existen diversas posibilidades - poco explotadas en general en los países latinoamericanos - de obtener ayudas económicas de organismos privados y públicos, nacionales e internacionales. El equipo organizador del Noveno Curso trata por su parte de financiar determinada cantidad de becas parciales, paralelamente al esfuerzo realizado para abaratar al máximo los costos de inscripción. Los interesados en estas posibles becas deberán hacerlo saber en la solicitud de inscripción, adjuntando un curriculum vitae conciso.

#### CÓMO LLEGAR A SANTIAGO DE LOS CABALLEROS

Los inscriptos provenientes del exterior de la isla serán esperados en el aeropuerto internacional de Santo Domingo por un autobús especial que los conducirá a Santiago de los Caballeros, situada a 166 Km al noroeste de la capital. Aquellos que lleguen por tierra desde Haití podrán dirigirse directamente a la ciudad sede del Curso. De preverse arribos por vía marítima, deberá cursarse la debida notificación a la Coordinadora del Curso, a fin de disponer la forma de traslado a Santiago de los Caballeros.

Se recomienda tener presente que existen muchas vías para reducir los costos de transporte, habitualmente onerosos en Latinoamérica en razón de las grandes distancias que deben ser recorridas.

#### VISADOS CONSULARES

Los participantes procedentes de fuera de la República Dominicana deberán tener presente que las autoridades de este país exigen un trámite de visa que puede demorar hasta dos meses. Para evitar sorpresas desagradables de último momento, se aconseja presentarse con la consiguiente antelación (de ser posible, antes del 15 de octubre) al Consulado de la República Dominicana, con pasaporte, cinco fotografías de frente, y US\$ 5.50 (cinco dólares con cincuenta centavos).

#### EL CLIMA, LA ROPA

El clima de Santiago de los Caballeros en enero es muy agradable, con una temperatura promedial de 24 grados centígrados. Deben preverse ropas frescas y abrigo liviano para las noches.

En lo que hace referencia específicamente a la ropa, debe tenerse en cuenta que los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea tienen un aspecto obligatoriamente informal, por más que esto suene a contrasentido. Se ha buscado también por este medio - inevitablemente condicionador - evitar el acartonamiento y el distanciamiento académico, lo que hace posible un intercambio directo, una convivencia enriquecedora y un clima humano de la mayor sencillez posible.

#### CORRESPONDENCIA DURANTE EL CURSO

Las cartas a los docentes y alumnos participantes en el Noveno Curso deberán ser dirigidas a/c Noveno Curso Latinoamericano de Música

Contemporânea, Centro de la Cultura, Calle del Sol, Santiago de los Caballeros, República Dominicana. Para comunicarse telefónicamente podrá recurrirse al teléfono del Centro de la Cultura de Santiago de los Caballeros, de preferencia de 9:30 a 12:00 y de 15:00 a 19:30 (hora dominicana): 583-4977. Para la correspondencia desde el exterior, deberá tenerse en cuenta una demora prudencial, que en algunos casos puede ser mayor de una semana.

#### INSCRIPCIONES

Deben ser dirigidas a la Coordinadora del Noveno Curso Latinoamericano de Música Contemporânea, Prof. Margarita Luna, Centro de la Cultura, calle del Sol, Santiago de los Caballeros, República Dominicana.

La solicitud de inscripción debe ser hecha en la ficha adjunta y acompañada de US\$ 50 (cincuenta dólares), cifra que será deducida posteriormente del costo total. Las inscripciones de Argentina, Brasil y Uruguay podrán ser efectuadas directamente con Violeta Hemsy de Gainza, Andonaegui 1894, 1431 Buenos Aires; Conrado Silva de Marco, rua Dr. Veiga Filho 788, 01229 São Paulo; Dr. José Maria Neves, rua Antônio Mendes Campos 57 ap. 1002, 222211 Rio de Janeiro; Coriún Aharonián, Casilla de correo 1328, Montevideo.

En cualquiera de las direcciones mencionadas podrán obtenerse informaciones complementarias.

### **NONO CURSO LATINO-AMERICANO DE MÚSICA CONTEMPORÂNEA BRASIL, 1980 INFORME Nº 1**

O Nono Curso Latino-Americano de Música Contemporânea terá lugar em Itapira, São Paulo, Brasil, abrindo-se na terça-feira 8 de janeiro de 1980, às 16 horas e encerrando-se no dia 22 de janeiro às 12 horas.

#### CARACTERÍSTICAS GERAIS

Os Cursos Latino-Americanos de Música Contemporânea, representam o único evento anual no gênero em toda a América Latina. Realizados anteriormente no Uruguai e na Argentina, e por dois anos no Brasil, o próximo Curso será realizado pelo terceiro ano consecutivo neste país, em tanto que se estuda para o próximo ano a sua mudança para o hemisfério norte. Os cursos se estruturam em função de um aprendizado ativo e vivencial e são articulados em torno de oficinas de trabalho especializado (composição, recursos eletroacústicos, interpretação, mesomúsica, pedagogia), seminários (temática diversificada em cada curso), cursos intensivos de iniciação à música contemporânea, painéis, conferências e audições diárias seguidas de debates. O ritmo dos trabalhos é intenso (dez horas diárias de atividades programadas), permitindo maior aproveitamento do tempo. O corpo docente, selecionado com esmero, busca refletir as diversas tendências do fazer criativo atual, especialmente na América Latina.

#### A QUEM ESTÁ DIRIGIDO?

O curso é organizado de modo a permitir aproveitamento sério e profundo por parte de todos os interessados: compositores, intérpretes, musicólogos, educadores, estudantes e mesmo amadores desejosos de receber uma boa informação sobre o que está acontecendo a seu redor. Isto se faz possível graças à coexistência de cursos diferenciados simultâneos e à variedade e amplitude dos temas abordados. Cada aluno estabelece livremente seu programa de trabalho. Quer dizer, o

compositor pode trabalhar no seu campo específico em tanto que o intérprete e o educador o fazem no seu. Uns e outros romperão às respectivas barreiras, cotidianamente, a fim de intercambiar seus pontos de vista, receber uma informação de interesse comum, ou enfrentar juntos um debate sobre um fato musical contemporâneo que vem de ser ouvido. Por outro lado, a integração entre professores e alunos, em convivência estreita, permite maiores possibilidades de contatos frutíferos entre os que podem dar e os que querem receber, de maneira intencionalmente não hierárquica, e daí não acadêmica.

#### DIVERSIDADE DE OPÇÕES

Os Cursos Latino-Americanos de Música Contemporânea variam de temática a cada ano e, naturalmente, os diferentes cursos, seminários e oficinas se integram no plano geral de cada Curso, muito mais completo que uma visão “especializante” e em conseqüência alienante. No Nono Curso, como nos anteriores, cada aluno poderá escolher suas atividades entre as diversas opções que se apresentarão e adequar seu aproveitamento individual a seu próprio nível ou campo de interesse. O Curso permite a utilização de suas atividades tanto como critérios de multiplicidade como de especialidade. Há atividades comuns a todos os participantes, encaradas sobretudo como forma de intercâmbio de vivências, mas há também matérias específicas, geralmente apresentadas em simultaneidade, para que todos tenham sua especialidade contemplada. O enfoque de cada matéria adequa-se às necessidades dos alunos latino-americanos; em tanto que na oficina de técnicas eletroacústicas é previsto um nível básico, de introdução, na medida em que tem alunos que precisem dele, as oficinas de composição, de interpretação ou bem de pedagogia não são cursos básicos, mas sessões intensivas de posta em dia e de estudo da problemática da música de nossos dias, no que se refere à cada especialização.

#### DOCENTES

Para o Nono Curso é prevista a presença de uma valiosa equipe de professores provenientes de numerosos países, tal como tem acontecido nos oitos cursos precedentes. Todos eles agirão sem receber dos Cursos nenhuma remuneração, atitude generosa e significativa que, estabelecida como norma de base, tem feito possível, ao longo dos anos, a existência mesma dos Cursos e sua acessibilidade para todos os alunos, dadas as características particulares da situação latino-americana. A modo de informação e previamente à confirmação dos professores do Nono Curso, transcreve-se a lista da equipe docente do curso anterior:

BRIAN DENNIS (Inglaterra), CARLOS DA SILVEIRA (Uruguay), CARLOS GALVÃO (Brasil), DIRCE CERIBELLI (Brasil), EMILIO TERRAZA (Argentina), EUNICE KATUNDA (Brasil), GRACIELA PARASKEVAÍDIS (Argentina), HANS-JOACHIM KOELLREUTTER (Alemanha), HAROLD EMERT (Estados Unidos), JOAQUÍN ORELLANA (Guatemala), JOCY DE OLIVEIRA (Brasil), JOSÉ MARIA NEVES (Brasil), JOSEP MARIA MESTRES QUADRENY (Espanha), LUIZ CARLOS VINHOLES (Brasil), MARÍA TERESA CORRAL (Argentina), MARGARITA SCHACK (Alemanha), MARLENE MIGLIARI FERNANDES (Brasil), MICHELINE COULOMBE SAINT-MARCOUX (Canadá), MILKO KELEMEN (Iugoslávia), NORAH DE ALMEIDA (Brasil), PEPA VIVANCO (Argentina), PETER SCHUBACK (Suécia), RICARDO CRAVO ALBIN (Brasil), RODOLFO COELHO DE SOUZA (Brasil).

#### IDIOMAS

O idioma principal do Nono Curso será o português, com tradução de e para o castelhano quando isto for necessário. Os docentes de fala não ibérica usarão o

francês, o inglês ou o alemão, com tradução para o português e/ou para o castelhano.

#### MATERIAL PARA O CURSO

Aos inscritos na oficina de composição será solicitado, no momento de iniciação do curso, apresentação de obras (partituras, composições eletroacústicas). Os inscritos na área de pedagogia que desejarem apresentar trabalhos deverão comunica-lo com antecedência à coordenação do Curso. É importante que os compositores e estudantes de composição tragam partituras e gravações de suas obras, caso estas existirem. São muitas as oportunidades durante as oficinas e seminários para conhecer a produção ou simplesmente o interesse dos criadores presentes. O ambiente é muito propício para a troca de idéias e experiências, e esses materiais podem ser muito valiosos, ainda fora do horário previsto para as oficinas de composição. Além disto, quem quiser pode entregar suas obras à Secretaria, a fim de serem expostas e/ou vendidas na pequena Livraria do curso. Neste sentido são bem vindas não só as obras dos compositores assistentes, mas também às daqueles que por uma ou outra razão não podem estar presentes. Deve ter-se em conta que o preço do Curso não inclui o custo dos materiais usados nas práticas de técnicas eletroacústicas. Os participantes deverão vir então, munidos com o mínimo de material de trabalho (fita magnética de boa qualidade, fita adesiva especial para fita magnética, etc.).

Tendo em vista o caráter eminentemente prático das atividades, será de especial interesse que os alunos tragam instrumentos folclóricos ou indígenas, além dos pertencentes ao âmbito da música erudita.

Os instrumentistas interessados em participar das oficinas de interpretação deverão trazer seus próprios instrumentos (salvo os não portáteis, (é claro) e as partituras contemporâneas que formam parte de seu repertório.

#### LIVRARIA

Como nos Cursos anteriores, será montada uma pequena livraria, onde poderão ser adquiridos a preço acessível partituras, livros, discos, cassetes e fitas magnéticas. Solicita-se aos alunos que tragam consigo partituras, livros e discos relacionados com a música (tradicional ou contemporânea) de suas regiões, para venda na livraria do curso.

#### EM ITAPIRA, SÃO PAULO

Cidade muito tranqüila, Itapira oferece condições para a concentração necessária para o Curso. Está situada numa região próxima às cidades hidrominerais; conta com mais de 150 anos de existência, e sua atividade habitual gira em torno das culturas de café e de cana-de-açúcar. Localiza-se à 160 Km de São Paulo, tem fácil acesso por rodovia e ônibus que partem da Estação Rodoviária de São Paulo, de hora em hora, entre 6.45 e 19.45 horas.

A Escola Estadual Antônio Caio cedeu suas instalações para as diferentes atividades previstas, e as atividades públicas serão realizadas na recentemente restaurada Casa da Cultura.

O clima de Itapira em janeiro é agradável, com temperatura média de 27 graus centígrados. Devem-se prever roupas leves, de verão.

Os Cursos são obrigatoriamente informais, bem que isto soe à contrasenso. Desta forma se procura evitar o distanciamento acadêmico, possibilitar um intercâmbio direto e um clima humano da maior simplicidade.

#### CUSTO DO NONO CURSO

Foi estabelecido o custo total do Nono Curso em US\$ 190,- (cento e noventa dólares). Esta soma inclui o próprio curso, alojamento (em dormitórios coletivos) e alimentação (café da manhã, almoço e jantar). Este custo será mantido para todos



aqueles que se inscreverem até o dia 31 de outubro de 1979. Quem o fizer após esta data e antes do dia 30 de novembro terá um acréscimo de US\$ 10,- (dez dólares). Para as inscrições realizadas após o dia 30 de novembro, rege-se um recargo de US\$ 20,- (vinte dólares). Quem quiser tomar ao seu cargo os gastos de estadia, deverá indicá-lo na ficha de inscrição. Nesse caso o custo será de US\$ 80,- (oitenta dólares), sem direito a alojamento nem alimentação, sujeitos aos mesmos acréscimos indicados acima. Ainda, quem preferir alugar-se em hotel, em vez do alojamento coletivo, deverá consultar à coordenadoria sobre possibilidades e custos.

#### **BOLSAS DE ESTUDO**

Recomenda-se aos candidatos que busquem, por seus próprios meios, bolsas de estudos totais ou parciais. Universidades, escolas, fundações, departamentos de cultura, empresas ou outros organismos atribuem freqüentemente ajudas desta espécie. A Coordenação do Curso, por seu lado, estuda meios de poder oferecer pequeno número de bolsas parciais. Os pedidos devem ser feitos no momento da inscrição.

#### **CORRESPONDÊNCIA DURANTE O CURSO**

Cartas a docentes e alunos participantes do Nono Curso, deverão ser dirigidas a/c Nono Curso Latino-americano de Música Contemporânea / Escola Estadual A. Caio / R. Major João Manuel / 13.970 Itapira - SP - Brasil.

Para comunicações telefônicas, o telefone será (0192) 63.0207, de 9:30 às 12:30 e de 15:00 às 18:00 horas.

#### **INSCRIÇÕES**

Devem ser dirigidas ao Coordenador do Nono Curso Latino-americano, Prof. Conrado Silva de Marco, Rua Ceará, 471 - 01243 - São Paulo - BRASIL.

A solicitação deve ser feita através do formulário anexo, juntando US\$ 50,- (cinquenta dólares), quantidade que será posteriormente deduzida do custo total. As inscrições de Argentina, Brasil e Uruguai poderão ser feitas diretamente com: Violeta Hemsy de Gainza (Andonaegui 1894, 1431 Buenos Aires, Argentina); Coriún Aharonián (Casilla de correo 1328, Montevideo, Uruguai); Dr. José Maria Neves (Rua Antônio Mendes Campos 57 apto 1002, 22211 Rio de Janeiro).

Outras informações poderão ser obtidas diretamente na Coordenadoria do Curso, fone 011/257-2860 ou nos endereços acima.

## **F O L L E T O F I N A L**

### **NONO CURSO LATINO-AMERICANO DE MÚSICA CONTEMPORÂNEA ITAPIRA, BRASIL 8 A 22 DE JANEIRO DE 1980**

#### **PLANO GERAL**

##### **CURSOS DE INTRODUÇÃO**

Sessões de 1 hora

- Problemática do compositor do século XX na sua realidade sócio-cultural, 13 sessões, Wilhelm Zobl (8) e Coriún Aharonián (5).

##### **OFICINAS**

Sessões de 2 horas

- Básica de composição, 11 sessões, Otto Donner e Wilhelm Zobl (10) e Caio Pagano (1).
- Composição, 11 sessões, Coriún Aharonián (10) e Caio Pagano (1).
- Sessões individuais de composição básica, Coriún Aharonián.
- Sessões individuais de composição, Otto Donner e Wilhelm Zobl.
- Anti-aula, 4 sessões, Oscar Bazán.
- Processos pedagógicos em arte-educação, 3 sessões, Vânia Granja.
- 2 ensaios abertos das audições de alunos.

#### SEMINÁRIOS-OFFICINAS

##### Sessões de 2 horas

- Órgãos de articulação e aparelhos de reprodução vocal, 5 sessões, Dieter Schnebel.
- Iniciação às técnicas eletroacústicas, 11 sessões, Conrado Silva (10), James Montgomery (1), Carlos da Silveira (assistente).
- A interpretação musical atual, 5 sessões, Jesús Villa Rojo.
- Interpretação, 7 sessões, Coriún Aharonián, Otto Donner e Wilhelm Zobl (2), Beatriz Balzi (1), Caio Pagano (1), Edelton Gloeden (1), Odette Ernest-Dias (1), Grupo Percussão Agora (1).
- Música na escola, 2 sessões, Dieter Schnebel.
- Educação musical, 2 sessões, Maria Amália Martins, Maria de Fátima Pinto (assistente).

#### SEMINÁRIOS

##### Sessões de 2 horas

- Cultura e administração cultural, 3 sessões, Álvaro Martins Andrade.
- Teoria da linguagem, 3 sessões, Dirce Ceribelli.
- Música indígena do Brasil, 4 sessões, Carlos Galvão.
- Aspectos da música eletroacústica no Canadá, 3 sessões, James Montgomery.
- Análise para intérpretes, 5 sessões, Dieter Schnebel (3) e Otto Donner (2).
- A música eletroacústica e o ensino, 2 sessões, Conrado Silva (1) e James Montgomery (1).

#### PALESTRAS

##### Sessões de 45 minutos

- O estado atual da música na Alemanha Federal, Dieter Schnebel.
- A música e a tradição, Dieter Schnebel.
- A música popular no Uruguai hoje, 2 sessões, Carlos da Silveira e Elbio Rodríguez.
- A situação dos compositores no Canadá, James Montgomery.
- Música e palavra, Gilberto Mendes.
- A situação da criação musical na Finlândia, Otto Donner.
- Música e sociedade na Finlândia, Otto Donner.
- Panorama atual da música no México, Jorge Córdoba.
- Música espanhola de hoje, Jesús Villa Rojo.

##### Sessões de 2 horas

- A música na sociedade tradicional de Moçambique, Martinho Lutero Galati.
- A música numa sociedade em transformação, Martinho Lutero Galati.
- Identidade cultural: uma proposta boliviana, 2 sessões, Cergio Prudencio.

#### AUDIÇÕES <sup>2</sup>

- 14 sessões com debates. No plano detalhado, \* significa primeira audição no Brasil, e \*\* significa primeira audição absoluta.

#### SESSÕES ESPECIAIS

##### de 2 horas

<sup>2</sup> En este IX CLAMC hubo treinta y dos primeras audiciones y diez estrenos absolutos.

- Abertura, equipe organizadora dos CLAMC.

- 2 mesas-redondas de avaliação.

#### OUTROS EVENTOS

de 2 horas

- Primeiro Simpósio Brasileiro de Música Digital, 3 sessões de trabalho e 1 sessão aberta aos participantes do Nono Curso Latino Americano de Música Contemporânea.

- Sessão de filmes brasileiros atuais (“A queda” e “Tenda dos milagres”) apresentada por Rodolfo Nanni.

#### SERVIÇOS

- Estúdio eletroacústico (1 sintetizador, 4 gravadores, 2 misturadores, filtros, reverberador, variador de velocidade, osciloscópio, frequencímetro, etcétera).

- Biblioteca-livraria.

- Alojamento, refeitório e cantina.

- Polígrafia.

- Secretaria.

#### ATIVIDADES PARA A COMUNIDADE

- 3 concertos de professores do Curso na Casa da Cultura de Itapira.

#### PLANO DIÁRIO BÁSICO

08.00 a 09.00	Café da manhã
09.15 a 10.15	Curso de introdução
10.30 a 12.30	Oficinas, seminários-oficinas, seminários
13.00 a 14.00	Almoço
14.30 a 16.30	Seminários-oficinas, seminários, palestras
16.45 a 17.30	Palestras, ensaios abertos
18.00 a 20.00	Seminários, palestras
20.15 a 21.15	Jantar
21.45 a 23.45	Audições com debates

#### PLANO DETALHADO DE AUDIÇÕES

9 de janeiro

Música eletroacústica: “Chaconne à son goût” (1979) \*, composição coletiva do Canadian Electronic Ensemble; “Herbstpathétique” (1972) de Dieter Kaufmann (Áustria, 1941); “Natal del-Rei” (versão não definitiva, 1978) \* de Conrado Silva (Uruguai-Brasil, 1940); “Trazos” (1975) de Eduardo Bértola (Argentina, 1939). Estúdios, respectivamente: gravação da apresentação ao vivo, GMEB, França; ídem; estúdio próprio, Buenos Aires, Argentina.

10 de janeiro

Música vocal e instrumental: “Camino entre lo sutil e inerrante” (1979) \* de Alfredo Rugeles (Venezuela, 1949); “todavía no” (1979) \* de Graciela Paraskevaídís (Argentina-Uruguai, 1940); “Salut für Caudwell” (1977) \* de Helmut Lachenmann (Alemanha, 1935); “Serenata per chitarra” (1961) de Girolamo Arrigo (Itália, 1931); “La espiral eterna” (1971) de Leo Brouwer (Cuba, 1939); “Estudo Nº 1” (1977) de Rodolfo Coelho de Souza (Brasil, 1952). Intérpretes, respectivamente: versão gravada pela Siegerland-Orchester, reg. A. Rugeles; versão gravada pelo Núcleo Música Nueva de Montevideo (S. Bosco, G. Margounato, B. Zoppolo, J. Abella, E. Rodríguez e F. Condon, reg. C. Aharonián); versão gravada por Wilhelm Bruck e Theodor Ross (violões); Edelson Gloeden (violão); ídem; Anna Maria Kieffer (meio-soprano) e Edelson Gloeden (violão).

11 de janeiro

Audição de professores: “XC” (1969) \* de Otto Donner (Finlândia, 1939), texto de Ezra Pound; “Estudo para vento de verão” (1974) \* de Otto Donner, texto de Claes Andersson; “Aendere die Welt, sie braucht es” (1973) \* de Wilhelm Zobl (Áustria,1950); “Das Lied des Skorpions” (1979) \* de Wilhelm Zobl. Respectivamente: versão gravada pelo Coro de Câmera e Conjunto de Música Nova da Rádio Finlandesa, Taru Valjakka (soprano), reg. Harald Andersén; versão gravada pelo Coro Acadêmico Masculino de Helsinki, reg. Marcus Westerlund; obra eletroacústica realizada no Estúdio Experimental da Rádio Polonesa; versão gravada pela Orquestra da Prefeitura e a da Fábrica Estatal de Aço de Mürzzuschlag, Nancy Bello (soprano), reg. Ernst Smolle.

12 de janeiro

Audição de alunos: jovens músicos do Uruguai na música “erudita”, concerto Nº 145 do Núcleo Música Nueva de Montevideo: Peça Nº 4 das “Cuatro piezas para flauta, oboe y clarinete” (1978) \* de Felipe Silveira (1957); “Nones” (1979) de Fernando Condon (1955); “Treno” (1979) \* de Elbio Rodríguez (1953); “Apenas una ilusión” (1977) \* de Carlos da Silveira (1950); “Pugliese” (1979) \* de Fernando Cabrera (1956). Intérpretes, respectivamente: versão gravada pelo Núcleo Música Nueva de Montevideo; ídem; Elbio Rodríguez (clarinete); versão gravada pelo Núcleo Música Nueva de Montevideo; ídem.

12 de janeiro

Audição de alunos: jovens músicos do Uruguai na mesomúsica: “Por un poquito de barro” (1978) \* de Walter Venencio (1949); “Juegan los niños en Madrid” (1975) \* de Rubén Olivera (1954), texto de Erich Weinert; “País” (1979) \* de Benjamín Medina e Daniel da Rosa; “Anadamala” (1979) \* de Fernando Cabrera (1956); “Balada de hoy mismo” (1979) \* de Mauricio Ubal (1959); “Ciertas canciones” (1978) \* de Jorge Lazaroff (1950), texto de Circe Maia; “A redoblar” (1979) \* de Mauricio Ubal e Rubén Olivera. Intérpretes, respectivamente: W. Venencio, G. Ripa e J. Lazaroff (vozes e instrumentos); R.Olivera (voz e violão); G.Fernández, H. Bardanca, J. Lazaroff, F. Cabrera, M. Ubal, G. Ripa e C. Vicente (vozes e instrumentos); F. Cabrera (voz e violão); G. Ripa, M. Ubal, C. Vicente, F. Cabrera, J. Lazaroff e H. Bardanca (vozes e instrumentos); J. Lazaroff (voz e violão); grupo de alunos uruguaios do 9º CLAMC.

13 de janeiro

Obras de Dieter Schnebel (Alemanha, 1930): “Diapason” (1976-1977) \*; “Schubert-Phantasie” (1978) \*; “Maulwerke” (1978-1979), versão Itapira (1980) \*\*. Intérpretes, respectivamente: versão gravada pela Orquestra da Rádio do Sudoeste (Baden-Baden, RFA), reg. Ernest Bour; versão gravada pela Orquestra da Rádio de Frankfurt (RFA), reg. Juan Pablo Izquierdo; 11 alunos do 9º CLAMC, reg. D. Schnebel.

14 de janeiro

Audição-oficina: “Seis propostas” (1980) \*\* de Oscar Bazán, Cruz del Eje, Córdoba, Argentina, 1936). Total de participantes do 9º CLAMC, reg. O. Bazán,

16 de janeiro

Música para clarinete e clarinete e fita magnética de compositores espanholes: “Hoquetus” (1973) \* de Tomás Marco (1942); “Tukuna” (1973) \* de José Ramón Encinar (1954); “Superposiciones variables” (1976) \* de Carmelo Alonso Bernaola (1929); “Clarinete-concepto” (1976) \* de Agustín González Acilu (1929); “4 + ...” (1969) \* de Jesús Villa Rojo (1940). Intérprete: Jesús Villa Rojo (clarinete).

17 de janeiro

Audição de música indígena brasileira. Gravações de campo de Carlos Galvão.

18 de janeiro

Obras para piano e para flautas: “Con anima” (1973) de Manuel Enríquez (México, 1926); “Evoluciones” (1978) de Alberto Villalpando (Bolívia, 1940); “Enera” (1978) de Alfredo Marcano Adrianza (Venezuela, 1953); “Estudo para flauta em dó, flauta em sol e flautim” (1977) de Lindembergue Cardoso (Brasil, 1939); “Variações sobre ‘La belle se siet’ “ (1961) de Ernst Widmer (Suíça-Brasil, 1926); “Sequenza I” (1958) de Luciano Berio (Itália, 1925). Intérpretes, respectivamente: Beatirz Balzi (piano); ídem; ídem; Odette Ernest-Dias (flautas); ídem; ídem.

19 de janeiro

O grupo “Aleatorio” da Bolívia: “Sola y su tormento” (1978) \* de José Luis Prudencio (1951); “3 piezas en homenaje a Anton Webern” (1978) \* de Franz Terceros (1956); “Dibujos sobre el tema de la guitarra” (1978) \* de Nicolás Suárez (1953); “Perpetuidad” (1978) \* de Cergio Prudencio (1955). Versões gravadas, respectivamente, por: J.A. Bravo (flauta), J.L. Prudencio (tímpanos), J. Inchauste (expressão vocal), reg. C. Prudencio; F. Urquidi (flauta), P. Vásquez (violino), F. Terceros (violoncelo), N. Suárez (glockenspiel), reg. C. Prudencio; J. Aramayo, J.L. Prudencio, E. Navarro e M. Cerruto (violões); J.A. Maldonado, W. Pozadas, N. Suárez, J.L. Prudencio, D. Limache e J. Cronenbold (percussão), F. Urquidi (piano), reg. C. Prudencio.

20 de janeiro

Obras para percussão e para voz: “Apple blossom” (1972) de Peter Garland (EUA, 1952); “CKCKC” (1969) de Giacinto Scelsi (Itália, 1905); “Third construction” (1943) de John Cage (EUA, 1912); “Phonemena” (1974) para soprano e fita de Milton Babbitt (EUA, 1916); “Gymel” (1973) de William E. Duckworth (EUA, 1943); “Take that” (1972) de William H. Albright (EUA, 1944). Grupo Percussão Agora: E. del Grande, J. E. Boulder, J. C. da Silva e M. O. Frungillo (percussões), M. Herr (soprano).

21 de janeiro

Audição de alunos I: “Homenaje contradictorio a Locatelli” (1980) \*\* de Jorge Córdoba (México, 1953); “Itapira 315” (1980) \*\* de Jaime González (Chile, 1956); “Todo va mejor... ¿?” (1979) \* de Bernardo Aguerre (Uruguai, 1953); trabalhos finais da oficina de introdução às técnicas eletroacústicas do 9º CLAMC (1980) \*\*. Intérpretes do 9º CLAMC, sob a regência dos autores.

21 de janeiro

Audição de alunos II: “Juntos” (1980) \*\* de Tato Taborda Jr. (Brasil, 1960); “Las 17” (1980) \*\* de Daniel Schvets (Argentina, 1955); “Pá-piano” (1980) \*\* de Wilson Sukorski (Brasil, 1955); “x-x-1x” (1980) \*\* de Fernando Condon (Uruguai, 1955); “Ironium” (1980) \*\* de Jorge Córdoba (México, 1953). Intérpretes: participantes do 9º CLAMC, sob a regência dos autores.

## PROFESSORES

## REFERÊNCIAS

ÁLVARO MARTINS ANDRADE: Salvador, Bahia, Brasil, 1935. Professor de história da arte e estética na Universidade Estadual Paulista, Brasil.

BEATRIZ BALZI: Buenos Aires, Argentina, 1936. Pianista, professora na Universidade Estadual Paulista, Brasil.

CAIO PAGANO: São Paulo, Brasil, 1940. Pianista, professor na Universidade de São Paulo, Brasil.

CARLOS GALVÃO: Rio de Janeiro, Brasil, 1946. Compositor, musicólogo, contrabaixista, professor na Universidade Federal da Paraíba, Brasil.

CONRADO SILVA: Montevideo, Uruguai, 1940, rad. no Brasil. Compositor, especialista em acústica, co-diretor de Travessia Oficina de Música, professor na Universidade Estadual Paulista, Brasil.

CORIÙN AHARONIÀN: Montevideo, Uruguai, 1940. Compositor, crítico, professor.

DIETER SCHNEBEL: Lahr/Schwarzwald, Alemanha, 1930. Compositor, teólogo, professor na Escola Superior de Música de Berlim, RFA.

DIRCE CERIBELLI: Riberão Preto, Brasil, 1940. Doutora em teoria literária, professora na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e na Universidade Estadual Paulista, Brasil.

GILBERTO MENDES: Santos, Brasil, 1922. Compositor, crítico, professor na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e na Faculdade de Música de Santos, Brasil.

JAMES MONTGOMERY: Ravenna, Ohio, EUA, 1943. Compositor, intérprete. Rad. no Canadá.

JESÚS VILLA ROJO: Brihuega, Espanha, 1940. Compositor, clarinetista, diretor artístico do Laboratório de Interpretação Musical de Madrid, Espanha.

MARIA AMÁLIA MARTINS: Teófilo Otoni, Brasil, 1931. Professora nas Faculdades Integradas Alcântara Machado e na Escola Municipal de Música para Crianças, São Paulo, Brasil.

MARTINHO LUTERO GALATI: Governador Valadares, Brasil, 1953. Regente de coros, cooperador técnico em Moçambique.

ODETTE ERNEST-DIAS: Paris, França, 1929. Flautista, professora na Universidade de Brasília, Brasil.

OSCAR BAZÁN: Cruz del Eje, Córdoba, Argentina, 1936. Compositor, professor na Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

OTTO DONNER: Tampere, Finlândia, 1939. Compositor, instrumentista de jazz, editor.

PERCUSSÃO AGORA: grupo fundado em São Paulo em 1978. Integrantes: Elisabeth del Grande (São Paulo, Brasil, 1954), John Boulder (Buffalo, New York, EUA, 1954), José Carlos da Silva (São Caetano do Sul, São Paulo, Brasil, 1959), Martha Herr (Elmhurst, Illinois, EUA, 1952) e Mário Frungillo (São Paulo, Brasil, 1953).

VÂNIA GRANJA: Rio de Janeiro, Brasil, 1938. Professora na Universidade de Rio de Janeiro e na Escolinha de Artes do Brasil.

WILHELM ZOBL: Viena, Áustria, 1950. Compositor, musicólogo.

#### PROFESSORES ASSISTENTES

CARLOS DA SILVEIRA: Montevideo, Uruguai, 1950. Compositor, violonista, intérprete de música popular.

MARIA DE FÁTIMA PINTO: São Paulo, Brasil, 1951. Pianista, educadora musical.

#### ALUNOS CONVIDADOS A DAR PALESTRAS

CERGIO PRUDENCIO: La Paz, Bolívia, 1955. Compositor, regente, professor na Universidad Mayor de San Andrés em La Paz, Bolívia.

JORGE CÓRDOBA: Ciudad de México, México, 1953. Compositor, regente de coros.

ELBIO RODRÍGUEZ: Montevideo, Uruguay, 1953. Compositor, crítico, clarinetista.

#### PARTICIPANTES DO SIMPÓSIO DE MÚSICA DIGITAL, NÃO PROFESSORES DO 9º CLAMC

ALICIA LABOLIDA: Buenos Aires, Argentina, 1951. Programador.

ALUÍSIO ARCELA: Rio de Janeiro, Brasil,. 1948. Físico, compositor, construtor de sintetizadores.

JOSÉ AUGUSTO MANNIS: São Paulo, Brasil, 1958. Estudante de composição e engenharia eletrônica.

JOSÉ ROBERTO STRANO: São Paulo, Brasil, 1957. Estudante de engenharia eletrônica.

MIGUEL ÁNGEL LABOLIDA: Buenos Aires, Argentina, 1948. Técnico eletrônico, construtor de sintetizadores.

TEODORE PAPAGEORGIOU: Atenas, Grécia, 1956. Técnico eletrônico, construtor de sintetizadores.

O Nono Curso Latino-Americano de Música Contemporânea foi organizado pela equipe permanente constituída por José Maria Neves (presidente), Conrado Silva (coordenador), Coriún Aharonián (secretário executivo), Graciela Paraskevaídís e Margarita Luna, com a participação de Héctor Tosar e Violeta Hemsy de Gainza. Este Curso contou com a colaboração da Secretaria dos Negócios da Educação e da Secretaria dos Negócios da Cultura do Estado de São Paulo, Brasil, da Prefeitura Municipal de Itapira, dos governos da Áustria, do Canadá, da Espanha e da Finlândia, e do Instituto Goethe de Munich, República Federal da Alemanha.

A equipe de organização do Nono Curso Latino-Americano de Música Contemporânea agradece profundamente o trabalho desinteressado dos docentes, intérpretes e técnicos que atuaram neste curso, assim como a colaboração dos organismos acima citados e de todas as instituições e pessoas que participaram de sua realização: Pianos Fritz Dobbert; Instituto Américo Bairral de Psiquiatria de Itapira; Travessia, Oficina de Música, de São Paulo; Embrafilme; Prof. Luiz Ferreira Martins, Secretário de Educação do Estado de São Paulo; Prof. Antônio Henrique da Cunha Bueno, Secretário de Cultura do Estado de São Paulo; Prof. Milton Andrade, Diretor do Departamento de Artes e Ciências Humanas da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo; Dr. José Antônio Barros Munhoz, Prefeito Municipal de Itapira; Hilda Proença Pinto, Diretora do Departamento de Educação e Culturade Itapira; Nancy Rodrigues Lopes, Edna Elizabeth Moreno, Maria Helena Moraes de Vergueiro, Sidirlei Rosa Peres Santato, do mesmo Departamento; Profa. Mariane do Carmo Borges de Almeida e Prof. Orlando Dini, Diretora e Secretário da Escola Estadual Antônio Caio de Itapira; Profa. Cira Aparecida Vieira Serra; Anna Maria Kieffer; Beatriz Vargas do Amaral; Elizabeth Bento da Silva; Fátima Brito Cavalcanti e Wilson Sukorski.

## ALUMNOS PARTICIPANTES

01. Bernardo Aguerre, Uruguay
02. Fernando do Amaral, Brasil
03. Elizabeth Amézquita, Colombia
04. Liana Barbieux, Brasil
05. Míriam F. Barbosa, Brasil
06. Sylvia Barcala, Uruguay
07. Héctor Bardanca, Uruguay
08. Ariel Borda, Argentina
09. Maximiliano D. de Brito, Brasil
10. Fernando Cabrera, Uruguay

11. Ana Cadenazzi, Argentina
12. Mário José M. de Campos, Brasil
13. Eligio M. Cardoso, Argentina
14. Ricardo Casas, Uruguay
15. Walter Collazo, Uruguay
16. Fernando Condon, Uruguay
17. Jorge Córdoba, México
18. Mónica L. Dayan, Argentina
19. Sergio Dawidowicz, Argentina
20. Adriana R. Dequino, Argentina
21. Julio A. Deza, Argentina
22. Cecilia Esperanza, Argentina
23. Eduardo Fabbian, Argentina
24. Gustavo Fernández, Uruguay
25. Cecilia Figueroa de Istúriz, Venezuela
26. Adriana Finkielsztejn, Argentina
27. Patricia M. Fischer, Argentina
28. Aníbal J. Fischietti, Argentina
29. Terezinha A. de Freitas, Brasil
30. María Cristina Gelós, Uruguay
31. Sara B. Genta, Uruguay
32. Roberto Gerez, Argentina
33. Nelly Giménez, Paraguay
34. Liliana Gonçalves, Brasil
35. Elda A. González, Argentina
36. Jaime González Piña, Argentina/Chile
37. Néstor R. González Moreira, Uruguay
38. Sara Guerrero, Uruguay
39. Eduardo Kacheli, Argentina
40. Anna Maria Kieffer, Brasil
41. Gladys Kochen, Argentina
42. Jorge Lazaroff, Uruguay
43. Jaci de Carvalho Gibson Leal, Brasil
44. Carlos Ledermann Arias, Chile
45. Gustavo Leone, Argentina
46. Sandra Maria Lobato, Brasil
47. Teresa Cristina Modé, Brasil
48. Maria Isabel Montandon, Brasil
49. Gilda Alves Montans, Brasil
50. Lucy Moreira, Uruguay
51. Lúcia de Fátima dos Santos Neves, Brasil
52. Alejandro Nuss, Argentina
53. Stan Odolski, Argentina
54. Mildrid de Oliveira, Brasil
55. Rubén Olivera, Uruguay
56. Marco Antônio Olívio, Brasil
57. Guillermo A. Ostaschinski, Argentina
58. José M. Parodi, Argentina
59. Sergio A. Pelacani, Argentina
60. Maria de Fátima Pinto, Brasil
61. Juan Carlos Pinzani, Argentina



62. Pablo Posilovic, Argentina
63. Maria Debs Procópio, Brasil
64. Cergio Prudencio, Bolivia
65. Patricia M. Pujol, Argentina
66. Claudia M. Rabanaque, Argentina
67. Bibiana B. Ramonda, Argentina
68. Tim Rescala, Brasil
69. Alfredo Rey, Argentina
70. Gustavo Ripa, Uruguay
71. Luiz Celso Rizzo, Brasil
72. Alicia I. Rodríguez, Argentina
73. Elbio Rodríguez Barilari, Uruguay
74. Daniel da Rosa, Uruguay
75. Cecilia M. Ruiz Posse, Argentina
76. Juan Alberto Ruiz, Argentina
77. Jorge Luis Sad, Argentina
78. Giovanni Sambonet, Italia
79. Matilde Sato, Argentina
80. Eduardo Schlatter, Argentina
81. Willis Schmidt, Brasil
82. Daniel B. Schvets, Argentina
83. Armando M. Sikorski, Argentina
84. Elizabeth Bento da Silva, Brasil
85. Felipe Silveira, Uruguay
86. Irene Sobrón de Scambelar, Argentina
87. Lila Solís Flores, Chile
88. Pablo F. Steinberg, Argentina
89. Wilson Sukorski, Brasil
90. Tato Taborda Júnior, Brasil
91. Hugo E. Torres, Argentina
92. Mauricio Ubal, Uruguay
93. María Vallecillo, Argentina
94. Juan M. Vélez Hurtado, Colombia
95. Walter Venencio, Uruguay
96. Maria Helena M. Vergueiro, Brasil
97. Carlos Vicente, Uruguay
98. Miguel Ángel Vitagliano, Argentina
99. Noemí M. Waisbord, Argentina
100. Amalia Zaldúa, Uruguay

## P R E N S A

### **Laura Greenhalgh: A MÚSICA DA AMÉRICA LATINA, REUNIDA EM ITAPIRA**

Itapira, uma cidadezinha tranqüila e distante de São Paulo 160 quilômetros, sempre viveu em função das lavouras de café e cana-de-açúcar. Mas precisamente a partir de amanhã, esse lugar pacato hospedará cerca de 130 pessoas que participarão do Nono Curso Latino-Americano de Música Contemporânea, um dos eventos musicais mais importantes deste ano.

Apesar de ocorrer anualmente desde 1971, pela primeira vez esse curso assume um caráter tão representativo, já que começam a chegar para as atividades programadas alunos não só do Brasil, como da Argentina, Uruguai, Chile, Paraguai, Colômbia, Venezuela, México, República Dominicana e Guatemala. Todos esses participantes irão estudar durante quinze dias com renomados professores e compositores não só da América Latina, como da Europa.

A história dos Cursos Latino-Americanos de Música Contemporânea começa no início da década de 70, quando um grupo de compositores - todos amigos entre si - decidiram promover encontros anuais onde se discutissem as bases primeiras para o desenvolvimento de uma música latino-americana própria. Esse grupo era formado pelo brasileiro José Maria Neves, pelos uruguaios Coriún Aharonián, Héctor Tosar e Conrado Silva (o último está radicado no Brasil há vários anos), e pela argentina Graciela Paraskevaídis. Nos dez anos de existência, o curso já foi realizado quatro vezes no Uruguai, duas na Argentina e, no Brasil, será repetido pela terceira vez consecutiva, havendo, para o próximo ano a possibilidade de países como México, República Dominicana ou Venezuela serem sede das atividades.

#### A COORDENAÇÃO

O coordenador do Curso deste ano será o compositor Conrado Silva, que explica quais os objetivos principais desse trabalho: *“Acreditamos, antes de mais nada, que possa haver um caminho próprio para o desenvolvimento da música latino-americana. Neste curso, estamos dispostos a estudar todas as técnicas de composição, desde que com certa preocupação crítica.”*

Assim, tanto Conrado Silva como os outros organizadores do curso acreditam que haja pontos comuns entre a música contemporânea que se faz no Brasil, na Argentina, na Colômbia ou em qualquer outro país da América Latina. Mas um desses pontos caracteriza particularmente a produção musical contemporânea no continente: os compositores latino-americanos precisam conhecer e dominar diversas técnicas mas, ao elaborarem seu trabalho, não devem se descuidar de criar o desenvolver estéticas próprias.

Nestes cursos, tratamos demoradamente de questões relacionadas à música eletroacústica, afirma Conrado Silva. Mas procuramos também ver como o material eletroacústico pode ser utilizado por compositores da América Latina. Outro campo explorado nas conferências e debates do curso visa questionar as barreiras culturais que, muitas vezes, determinaram manifestações musicais pseudo-folclóricas, endossadas por vários compositores ditos nacionalistas.

Em Itapira foi montado um pequeno estúdio eletroacústico para os participantes, que ainda terão oportunidade de discutir experiências musicais bastante inovadoras, como a música digital. *“Mas a nossa preocupação maior é explicar que a música eletroacústica não é nenhum monstro. Com apenas dois gravadores podem-se tentar experiências neste setor”*, conclui Conrado Silva.

As atividades do Nono Curso Latino-Americano de Música Contemporânea manterão os participantes ocupados diariamente, desde 10h da manhã até 23h. Haverá seminários, debates, conferências, oficinas de música e audições, quase todas destinadas apenas para os alunos do curso.

Dentre os professores estrangeiros convidados estão Dieter Schnebel (um dos cinco maiores compositores alemães do momento), Wilhelm Zobl (compositor austríaco que falará sobre música eletroacústica e teatro musical), Fernand Vandenberghe (compositor francês e diretor do Instituto de Música Eletrônica de Paris), Jesús Villa Rojo (da Espanha, professor do Real Conservatorio de Madrid), Emilio Mendoza (compositor venezuelano que tratará das tendências da música contemporânea na Europa), Coriún Aharonián (responsável pelas oficinas de música

do curso) e Beatriz Tabares (professora argentina que falará à respeito de novas metodologias para o ensino da música).

#### AS INSCRIÇÕES

Todos esses convidados vem ao Brasil às custas de subvenções cedidas pelos governos de seus próprios países (exceto Dieter Schnebel, que veio a convite especial do Instituto Goethe do Brasil). Aqui, somente as despesas de estada serão pagas pelo curso que, segundo Conrado Silva, não conta com nenhum apoio oficial por parte de instituições brasileiras.

*“Somente no Sétimo Curso, realizado na cidade mineira de São João del-Rei, pudemos contar com 50 bolsas de estudo financiadas pela Secretaria da Cultura do Governo de Minas Gerais. Mesmo sem nenhum apoio oficial, estamos conseguindo realizar o curso ano após ano e já começamos a sentir que ele está-se tornando conhecido na Europa. Não foram poucas as vezes que compositores estrangeiros nos procuraram para participar de um desses cursos”.*

As atividades deverão estender-se até o dia 22 de janeiro em Itapira, cidade próxima a Mogi Mirim. A escolha do local objetiva duas preocupações básicas: conseguir um ambiente calmo para a realização do curso, mas que não esteja demasiadamente distante de um grande centro, no caso, São Paulo.

A partir de agora, as inscrições para o curso poderão ser feitas em Itapira mesmo, no seguinte endereço: rua Major João Manuel 13970. Os participantes deverão dispor do equivalente a 190 dólares por pessoa, quantia que pagará as despesas com o curso e com o alojamento. Aqueles que preferirem arcar com os custos de hospedagem pagarão apenas 80 dólares. Maiores informações pelo telefone (0192)63-0207.

Em: O Estado de São Paulo, 7 de janeiro 1980.

**Anna Maria Ciccaccio:**

#### **ENCONTRO REÚNE MÚSICOS DA AMÉRICA LATINA EM ITAPIRA**

Até setembro passado seria na República Dominicana. Mas houve o imprevisto do furacão e o IX Curso Latino-Americano de Música Contemporânea, um dos eventos mais importantes do ano na área da chamada “música nova”, acontece novamente no Brasil, desta vez na cidade paulista de Itapira, a 160 quilômetros da capital. As versões anteriores - a VII e a VIII - foram na cidade mineira São João del-Rei.

Um imprevisto, sem dúvida, porque o objetivo dos compositores que organizam o curso - um grupo independente formado pelo brasileiro José Maria Neves, pelos uruguaios Coriún Aharonián, Héctor Tosar e Conrado Silva (este radicado no Brasil) e pela argentina Graciela Paraskevaídis - sempre foi o de fazer com que circulasse pelos vários países da América Latina, promovendo assim a integração esperada. *“Mas não tem sido possível concretizar esse sono”* - conta Conrado Silva, coordenador do IX Curso - *“o que nos leva a realizá-lo onde há condições mínimas”.*

Itapira reuniu essas condições e desde ontem abriga cerca de 130 pessoas que participam do encontro até o próximo dia 22. Além de estudantes brasileiros, há jovens da Argentina, Uruguai, Chile, Paraguai, Colômbia, Venezuela, México, República Dominicana e Guatemala. Todos eles irão estudar durante 15 dias - num regime intensivo de trabalho que começa as 10 da manhã e vai até as 23 horas - com renomados professores e compositores, não só da América Latina como também da Europa. Professores que não recebem absolutamente nada por esse trabalho, participando do Curso voluntariamente. Às vezes até pagando sua própria

passagem. Isto porque não há nenhum vínculo com organismos oficiais deste ou daquele país - uma norma, segundo Conrado Silva, adotada para que o encontro garanta sua autonomia.

Não significa, porém, que os organizadores não solicitem ajuda oficial pelo menos para garantir bolsas de estudo para os alunos, já que o curso custa 190 dólares por pessoa, quantia suficiente só para pagar alojamento e alimentação, além do papel e outros materiais necessários ao curso. Mas, neste ano, no Brasil, não houve apoio nem da Secretaria Estadual da Cultura, nem da Funarte, nem de empresas particulares, segundo Conrado, o que resultou na participação reduzida de 12 brasileiros. O secretário Cunha Bueno, da Cultura, garante que os organizadores não solicitaram nada a ele, a não ser algumas camas para os alojamentos, o que foi providenciado.

De qualquer forma, apesar das dificuldades, o Curso está acontecendo e seu enfoque básico repousa sobre duas frentes: uma etno-musicológica, com dois longos seminários sobre a música dos índios que habitam a América Latina, organizados pelo professor Carlos Galvão, da Universidade da Paraíba, e a outra da música digital (feita por computadores), sob a responsabilidade de Conrado Silva. A área da música digital terá, inclusive, um simpósio à parte, a ser realizado no próximo dia 13: *“Vamos analisar as possibilidades da música digital na América Latina, depois do surgimento dos microcomputadores que, ao preço de 30 ou 40 mil cruzeiros, já tornam esse tipo de música acessível aos latino-americanos”*. No dia 13, à noite, haverá o concerto da obra vocal do compositor alemão Dieter Schnebel, que estará presente ao curso.

Além das oficinas de trabalho, estão programados quatro concertos públicos na Casa da Cultura de Itapira, cedida pela Prefeitura local, e seminários com o espanhol Jesús Villa Rojo, o alemão Wilhelm Zobl, o venezuelano Emilio Mendoza, e os brasileiros Gilberto Mendes e Odette Dias.

Em: O Estado de São Paulo, 9 de janeiro 1980.

### **Elbio Rodríguez Barilari: CONTEMPORÁNEOS EN BRASIL (I)**

El 8 de enero comenzó en la ciudad de Itapira - Estado de San Pablo, Brasil - el Noveno Curso Latinoamericano de Música Contemporánea, máximo evento de la creación musical en el continente.

En realidad este Noveno Curso estaba siendo programado para la República Dominicana, pero la catástrofe que azotó a la isla bajo la forma de dos violentísimos huracanes, impuso el cambio de sede. De esa manera, el equipo de organización montó la infraestructura necesaria para recibir a la centena y media de personas que acudieron desde todo el mundo en algo menos de tres meses. El traslado trajo aparejada también la deserción forzosa de algunos profesores que habían estructurado su agenda en función de la realización del Curso en la Dominicana. Entre los ausentes más notorios se debe mencionar a Dieter Kaufmann - de Austria -, Luiz Carlos Vinholes - de Brasil - y a Fernand Vandenberg - de Francia -. Los problemas que radiaron a estas figuras - y a otras como el mexicano Mario Lavista - tuvieron también que ver con la lentitud que la burocracia de todos los países exhibe, especialmente cuando se trata de cultura. Inconvenientes de la misma índole motivaron que las instituciones oficiales brasileñas no concedieran a tiempo las becas que en cursos anteriores posibilitaron la asistencia de un nutrido contingente de estudiantes de esa nacionalidad.

Si se inicia la crónica de un evento de esta naturaleza con un recorrido por acontecimientos de signo negativo, es porque en alguna medida las dificultades de tipo organizativo y burocrático fueron la dominante de este Noveno CLAMC. El balance nuevamente positivo de esta experiencia latinoamericana, única en su género - opinión sustentada por varios de los docentes europeos participantes - se ve así realizado por lo arduo de las circunstancias que lo rodearon.

El acto inaugural, realizado el martes 8 por la tarde, donde el compositor Conrado Silva - en su carácter de Coordinador General - realizó la apertura del Noveno CLAMC, contó con la participación del Prefecto de la ciudad y con la de diversas autoridades de la estructura cultural de Itapira.

Estudiantes y profesores de quince países comenzaron al día siguiente un intenso plan de trabajo de diez horas diarias, mucho más extensas aún por el intercambio constante de informaciones y experiencias provocado por el régimen de cotidiana convivencia. Entre otros docentes estuvieron Wilhelm Zobl (Austria), Dieter Schnebel (RFA), Otto Donner (Finlandia), Oscar Bazán (Argentina), Coriún Aharonián (Uruguay), Conrado Silva (Uruguay-Brasil), Alvaro Martins, Dirce Ceribelli, Vania Granja (Brasil), James Montgomery (Canadá), Jesús Villa Rojo (España).

Fuera de este cuerpo docente, muchos compositores e intérpretes tuvieron a su cargo sesiones de dos a cuatro horas en áreas específicas: así Odette Ernest-Dias (flauta), Caio Pagano (piano), Gilberto Mendes (compositor), el conjunto Percussão Agora, y otros. Hubo también charlas a cargo de invitados y alumnos del curso, como las que ofreció Martinho Lutero Galati sobre la música tradicional de Mozambique, las de Cergio Prudencio sobre música indígena boliviana, las que ofrecieran conjuntamente Carlos da Silveira y este cronista sobre música popular uruguaya y la de Jorge Córdoba sobre la creación musical en México.

Tal vez los dos aspectos sobresalientes de este curso fueron la trascendencia cobrada por las actividades relacionadas con la música autóctona latinoamericana - destacándose notoriamente el cursillo de Carlos Galvão sobre música indígena brasileña - y el alto nivel alcanzado por los seminarios de Martins y Ceribelli dentro de una temática que podría generalizarse como de teoría de la cultura. En próximas notas se efectuará una aproximación específica a esas áreas así como a otros aspectos destacados de este Noveno Curso Latinoamericano de Música Contemporánea.

En: El País, Montevideo, 1º de febrero 1980.

**Elbio Rodríguez Barilari:**

## **CONTEMPORÁNEOS EN BRASIL (II)**

### **MANIFESTACIONES SONORAS INDÍGENAS Y POPULARES**

Como se expresara en la nota inicial acerca del Noveno Curso Latinoamericano de Música Contemporánea - recientemente realizado en la ciudad paulista de Itapira -, una de las características más destacadas en esta edición 1979 fue la atención prestada a las manifestaciones musicales latinoamericanas indígenas y populares. Más allá de las horas de trabajo dedicadas a la expresión musical de los indígenas brasileños o bolivianos, a la tradición musical mozambicana o a la música popular uruguaya, la preocupación por recuperar las evidencias de una cultura propia fue constante. En la mira de los alumnos y profesores estaba el intentar un mayor conocimiento de las tradiciones no europeas del continente, quizás como una fuente en la cual encontrar respuesta a un camino frente a la problemática de la creación contemporánea. El curso anterior había marcado ya la tendencia hacia estos estudios, y en ese sentido el seminario desarrollado por el

musicólogo Carlos Galvão constituyó una experiencia reveladora de la riqueza que la cultura indígena podía ofrecer y de la receptividad de los jóvenes músicos latinoamericanos frente a esa información.

Como es bien sabido, la generalidad de los compositores latinoamericanos de formación académica han manejado un conocimiento totalmente superficial y condescendiente hacia las formas musicales autóctonas. Lo indígena ha sido casi siempre objeto de evocaciones románticas o de tratamientos contradictorios con su propia esencia, en los cuales se ve reducido a lo meramente exótico, al detalle colorístico. Muy pocos ejemplos podrían encontrarse a lo largo de varias generaciones de compositores latinoamericanos, donde las culturas indígena, mestiza o criolla, se encuentren reflejadas con un sentido que no sea el de una nostalgia admirativa o un aprovechamiento oportunista. Con la superación del nacionalismo romántico, hoy constreñido a algunos pocos compositores apegados al lenguaje casi naíf del tonalismo folclórico, la relación entre la creación musical y el acervo cultural del continente, se volvió todavía menos expresa. El serialismo a la Darmstadt, que dominó por casi dos décadas a creadores de fuste y a epígonos sin trascendencia, presentaba obvias dificultades para proporcionar un medio apto para la búsqueda de una identidad cultural, tan alejada de esa escuela como de los balbuceos neoclásicos de los post-hindemithianos.

La formulación americanista y la ruptura - más que nada conceptual - que músicos situados en la faja de los cuarenta años han promovido, basándose en una estética de la economía, de la limitación voluntaria en los medios, de criterios distintos acerca de la percepción, posibilita un replanteo de la experiencia musical no europea. La teoría musical europea etnocentrista como la misma cultura a la que pertenece, ha clasificado hasta ahora como "primitivas" o "folclóricas" - según el caso - las manifestaciones sonoras ajenas a su área. La riqueza melódica de la música hindú o japonesa, el deslumbramiento tímbrico del gamelán, la impresionante polirritmia africana, la austeridad hipnótica de la música andina, escapaban a las posibilidades clasificatorias de los occidentales, que las juzgaban a partir de una experiencia auditiva dominada por la hipertrofia de la armonía, la atrofia del ritmo y un rango tímbrico limitado al repertorio de la orquesta sinfónica del clasicismo.

La disolución del lenguaje tonal europeo, concretada en los albores del siglo XX y expresada teóricamente por Schönberg y la atención a los otros parámetros musicales que esa ruptura propició, permitió una nueva actitud de algunos sectores de compositores y musicólogos hacia la experiencia no europea. Sin embargo, en casos como el de Olivier Messiaen, el pasaje por la cultura musical no occidental sólo propició el saqueo de esas tradiciones para la elaboración de un producto apócrifo, tan teñido de exotismos como el de los nacionalistas ingenuos de Latinoamérica y seguramente mucho menos honesto.

La visión que se propone a las nuevas generaciones latinoamericanas parte de la necesidad del estudio cuidadoso y detallado de las culturas americanas, asiáticas o africanas aplicando una metodología que parta de la propia cultura y no de la prejuiciada óptica del observador extranjero a ella. El análisis organológico del instrumental perteneciente a una cultura equis, realizado de acuerdo a los criterios dominantes en un área diferente no puede proporcionar más que una visión deformada y deformante, incapaz de conducir a un cabal conocimiento del objeto estudiado. De nada serviría clasificar cuidadosamente los modos pentáfonos empleados en el área aymará, si se los va a utilizar para componer una pieza orquestal - pariente del viejo poema sinfónico - tan lejana a la motivación social de la música aymará como a la tradición cultural a la que pertenece.

Aparentemente, la misión a cumplir por estudios como los incorporados a este curso, tiene dos niveles fundamentales. El primero sería el reconocimiento de una realidad que está ahí, que sobrevive al margen de la cultura importada y que representa a millones de seres en el continente. La segunda, más concretamente referida al problema de la creación artística, ponerse en contacto con conceptos muy diferentes de la misma esencia musical, permeabilizarse a ellos y a partir de la nueva experiencia enfrentar el acto creativo. Esto no implica utilizar los esquemas indígenas ni buscar un compromiso entre culturas disímiles; como todo enfoque verdaderamente válido y fermental, lo que se pretende es plantear una nueva reflexión, agregar un problema - no resolverlo - y ofrecer al creador la posibilidad de encontrar su camino con el conocimiento de las respuestas que otros encontraron - o buscaron - antes que él.

En: El País, Montevideo, 4 de febrero 1980.

**Elbio Rodríguez Barilari:**  
**CONTEMPORÁNEOS EN BRASIL (III)**  
**UNA REVISIÓN CULTURAL AL SERVICIO DE LA CREATIVIDAD**

Cada uno de los tres Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea a los que asistió este cronista tuvo su gran tema, central y definitorio, en el área de la composición. Sólo en este último, la hegemonía de ese campo se vio perturbada por el interés suscitado en torno a los seminarios de músicas latinoamericanas y teoría de la cultura, aunque de todas maneras el objetivo principal vuelve siempre a ubicarse en lo creativo. Toda la información adyacente revierte siempre, de una u otra forma, en lo creativo, y, en última instancia, parece destinada a alimentar y a servir a ese fin.

Como se manifestaba en la nota anterior, el conocimiento del mundo sonoro de las culturas indígenas cumple la múltiple misión de destapar oídos demasiado acostumbrados a considerar MÚSICA solamente lo que provenga de la tradición metropolitana; señalar la vigencia de esas expresiones y nuestra relación con ellas y ensanchar el mundo de las posibilidades musicales a regiones no sospechadas por los detentadores del rigor académico. Cuando se escuchan los ejemplos grabados por Carlos Galvão durante su larga permanencia junto a las tribus del río Xingú (Brasil), o las grabaciones de las orquestas de timbilas (especie de marimba) recolectadas por Martinho Lutero Galati en Mozambique, o las tarkeadas y mohoceñadas aymará aportadas por Cergio Prudencio, la concepción unilateral y etnocéntrica de la música "cultura", sufre por lo menos un violento sacudón. Es precisamente eso lo que determina la importancia de acceder a esa información: el surgimiento de nuevas preocupaciones, de una profunda revisión del quehacer individual y colectivo del compositor latinoamericano a partir de esas experiencias.

La magnitud de la ignorancia respecto a esos materiales está pautada por la trascendencia que se otorgó a su frecuentación. El noventa por ciento de los asistentes al curso tomaba contacto por primera vez en una forma rigurosa con testimonios válidos de procesos muy próximos geográficamente - a veces absolutamente coincidentes en ese plano -, pero remotísimos como expresión cultural. Cuando un estudiante latinoamericano comprueba que la llamada música "indígena" o "primitiva" puede adquirir la riqueza rítmica que tiene - por ejemplo - la de los kamayurás (Brasil); que el instrumental "primitivo" de los aymará posee refinamientos tímbricos e interválicos que el europeo ha perdido hace tiempo, está cumplida parte de la gran tarea: reivindicar la independencia y la fertilidad cultural de Latinoamérica frente a las pretensiones del universalismo europeo. El querer otorgar

valor universal a los productos artísticos de la sociedad europea y sus prolongaciones americanas, no hace más que avalar su predominio en otros aspectos, legitimarlo también artísticamente. En ese sentido es más compartible la prescindencia hacia lo que le es culturalmente ajeno de un nativo de la Amazonia o del África Ecuatorial, que la actitud de entomólogo con que un occidental clasifica y rotula las manifestaciones artísticas “primitivas”. La petulancia de autoerigirse en juez de qué es “lo primitivo”, resulta característica de un medio que considera obra de arte una escultura equis - de autor español, suizo o francés - y adorno exótico una máscara de la Polinesia. La función ritual del segundo objeto - integrado a una concepción mágica del mundo - actuante en lo cotidiano, contrasta vivamente con el carácter de pasatiempo, de adorno - por decirlo de algún modo - que el arte tiene en la sociedad europea, para todos menos para los artistas. Sin embargo la petulancia no casual que se mencionaba, permite que en un ranking de valor artístico esa escultura sea arte (aunque dentro de su mismo código sea desdeñable) y la máscara sea artesanía indígena o mera curiosidad turística.

La dificultad de combatir ideas y esquemas de comportamiento muy arraigados, pertenecientes a esa visión europea y afirmados a través de la formación unilateral de conservatorios y escuelas de arte, se percibe claramente aun en aquellos estudiosos que intentan un enfoque nuevo. La propuesta de analizar los materiales autóctonos en función de su rol en la cultura a la que pertenecen y no aplicando los criterios del colonizador, choca con esa dificultad, ya que en alguna medida el investigador está sujeto a prejuicios que le fueron transmitidos en su proceso de aprendizaje. La necesidad de una nueva musicología pasa por el desarrollo de nuevos métodos de análisis, a partir del sujeto estudiado y no del código del observador. La redundancia de estas investigaciones en el plano creativo está también ligada a la elaboración de una conciencia diferente. Esto se enlaza con las actitudes contrastantes - que se detallaban en la nota anterior - del nacionalismo romántico latinoamericano, criollista o indigenista de una manera ingenua, que pretendía “elevar” el arte popular al nivel del “verdadero arte”. Por eso se explica un Carlos Gomes y sus indios llevados a la ópera, o una actitud por el estilo en Brocqua, o tantos otros intentos de traducir un tipo de expresión en un lenguaje que le era totalmente ajeno y hasta históricamente contrario. Ahora de lo que se trata no es de copiar las escalas indígenas, sus comportamientos rítmicos, su repertorio tímbrico, y trasladarlo al lenguaje sinfónico: se intenta penetrar en las motivaciones de ese arte, comprender sus fenómenos perceptivos e integrarlos. La reproducción exterior del lenguaje musical de cualquier grupo indígena, ya sea con instrumental europeo o autóctono, no tiene ningún valor por sí misma. Lo realmente importante en términos creativos - y desde la situación de disolución y crisis en que se encuentra la música occidental - es penetrar en el interior de estos lenguajes, comprender su funcionamiento y emplearlos como medio propicio para construir nuevas formulaciones, más ricas, propias y representativas.

En: El País, Montevideo, 7 febrero 1980.

**Elbio Rodríguez Barilari:**  
**CONTEMPORÁNEOS EN BRASIL (IV)**  
**CON LAS ARMAS DE LA REFLEXIÓN**

Tal vez sea en la música, entre todas las artes, donde el creador, el intérprete y el crítico corran el mayor riesgo de quedar confinados meramente al fenómeno sonoro. La propia naturaleza abstracta de la música, el carácter de códigos cerrados y aparentemente autosuficientes que revisten sus lenguajes; la relación con las



técnicas artesanales que se establece en el aprendizaje de un instrumento y, sobre todo, la dicotomía presente en occidente entre creador e intérprete, son factores que contribuyen a clausurar la reflexión teórica y el interés por otras áreas del conocimiento. La exaltación de la forma, la sobrevaloración del virtuosismo, la fosilización del mundo de la música sinfónica y lírica, fenómenos permanentemente realimentados pese a su casi absoluto enclaustramiento, son producto y causa - al mismo tiempo - de esta especie de gueto sonoro, no por ignorado menos real.

La miopía estética que preside la actividad de una enorme cantidad de personas vinculadas al hecho musical no es detentada por las mismas en exclusividad. En todas las artes se reproduce ese fenómeno a diferentes escalas. Pero la abstracción inmanente a lo musical, su no existencia fuera del contexto social, su ajenidad al mundo de las cosas, hacen que los desfasajes de apreciación se multipliquen, que las lagunas se ahonden.

Todas las artes son en definitiva representativas, no en el sentido figurativo, sino en la medida en que están proyectándose en el campo de las relaciones, captando el movimiento de la realidad en todas las dimensiones posibles. Ahí radica la futilidad de la polémica entre el arte figurativo y el arte "abstracto", ya que al trascender el nivel inicial - testimoniar el mundo de las cosas - para situarse en el campo de las posibilidades, el arte "abstracto" no hace más que cumplir con una evolución natural, profundizando el conocimiento del mundo, continuando su exploración más allá de las apariencias. Pero la literatura requiere un vínculo efectivo con la realidad, así sea para renunciar a ella; la plástica se maneja con relaciones espaciales, proporciones y materiales corpóreos; el cine permite al director proyectar en el film una visión global del mundo; el teatro utiliza el cuerpo humano y la voz, como medio para reflejar los conflictos de la existencia. La música en cambio parte de un nivel mucho menos concreto, de un hecho físico - acústico - pero que no tiene otros nexos con nada que no sean los códigos propios de la cultura que la alberga. De ahí la extensa polémica centrada en la capacidad o no de la música para transmitir emociones concretas, imágenes o asociaciones de ideas, contemporáneamente trasladada al debate sobre cuál sería el nivel significativo - semántico - de la música y cómo se relacionaría con la forma a través del lenguaje.

Esta presunta independencia del fenómeno acústico, es lo que hace viable la existencia de músicos que lo viven como una experiencia sensible individual que, paradójicamente, es inconscientemente dominada por una situación de consumo rígidamente estratificada. Existe en arte una tendencia a la normatización, a proporcionarse reglas, que implica una dinámica de constante descenso desde el mundo de las posibilidades al del simple índice de las cosas existentes y de ahí, al de las convenciones, meros símbolos vacíos de contenido. Precisamente eso es lo que refleja el proceso de disolución del lenguaje tonal, en lucha consigo mismo desde el momento en que fue normatizado, congelado en un sistema convencional.

La misión del lenguaje poético (entendido como esencia de toda arte), su rol natural, es el de quebrar esos moldes, evadirlos y resituarse en el campo de las posibilidades. Este principio, que parece tan evidente a través de su formulación conceptual, es el que suele determinar la validez o el fracaso de una labor artística empeñada en esa lucha con las armas de la intuición, pero desamparada de las de la reflexión teórica. La capacidad individual - el talento - de ese compositor para manejar el lenguaje poético, podrá o no evadir esos marcos y proyectarse en una dimensión creativa.

Es en ese sentido que cobra vital importancia la incorporación de estudios no específicamente musicales pero destinados a pertrechar conceptualmente a los que se mueven en esa área de la cultura. En el Noveno Curso Latinoamericano de

Música Contemporánea, esos cursos estuvieron a cargo de los docentes brasileños Dirce Ceribelli y Alvaro Martins Andrade, que desarrollaron respectivamente seminarios de Teoría del Lenguaje y Cultura y Administración Cultural.

El de la profesora Ceribelli se centró en la exposición y discusión del análisis semiótico, tanto en sus bases conceptuales como en sus modos de operación, manejándose autores como Pierce, Max Bense, David Efron y Décio Pignatari. El alto nivel de este curso, poco familiar por su temática y lenguaje a la mayoría de los estudiantes, pudo haber constituido una traba para su cabal comprensión. Sin embargo, la resonancia que tuvo entre los participantes y la índole de los debates que se suscitaron, pusieron de manifiesto la inmediata utilidad de su realización y la capacidad didáctica de quien lo tuvo a su cargo. No menos trascendente resultó el trabajo de Alvaro Martins Andrade, quien trazó con admirable precisión y apabullante dominio teórico, el panorama de la cultura administrada y la inserción del intelectual en la misma. Luego de exponer sucintamente los presupuestos fundamentales acerca de la cultura de distintas corrientes del pensamiento, Martins Andrade construyó toda una interpretación del aparato cultural de la sociedad contemporánea a partir de las contribuciones de la escuela de Francfort (especialmente Adorno, Horkheimer y Benjamin) y de sus propias formulaciones teóricas.

Así como Dirce Ceribelli fue invitada a participar como docente en dos Cursos Latinoamericanos consecutivos - el segundo, por voluntad expresa de los alumnos del curso anterior -, sería conveniente que Martins Andrade no dejara de asistir al próximo Décimo Curso Latinoamericano de Música Contemporánea a realizarse en la República Dominicana. El contacto interdisciplinario a este altísimo nivel es una de las vías más propicias para la integración de una cultura continental.

En: El País, Montevideo, 9 febrero 1980.

### **Elbio Rodríguez Barilari: CONTEMPORÁNEOS EN BRASIL (V) INTENSA ACTIVIDAD COMPOSITIVA**

Los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea ofrecen al alumno la posibilidad de trabajar en cuatro áreas diferenciadas - composición instrumental, composición electroacústica, interpretación y pedagogía -, aunque no existe ninguna limitación para que cada uno establezca su propio programa con materias de distintas especialidades. Ya se ha hecho referencia en esta serie de notas a los seminarios generales sobre música indígena y popular y los de tipo teórico sobre Teoría del lenguaje y Cultura y administración cultural. También se mencionó a los intérpretes y compositores que desarrollaron exposiciones sobre temas específicos. Cabe ahora efectuar un acercamiento a lo que fue la labor cumplida por Otto Donner (Finlandia), Wilhelm Zobl (Austria) y Coriún Aharonián (Uruguay), junto a los alumnos del área de composición instrumental.

Variando el criterio empleado hasta ahora, según el cual se procuraba que los talleres de composición sirvieran para el aprendizaje de técnicas, modos de notación y el trabajo de análisis, se propuso que cada alumno compusiera una obra en el correr del curso. Esta innovación implicaba todo un desafío tanto para los estudiantes como para los docentes, y además creó la necesidad de que los intérpretes pasaran a trabajar sobre los materiales que se estaban produciendo en los talleres de composición.

Dado el gran número de alumnos compositores, se formaron dos grupos, uno de nivel básico orientado por Otto Donner y Wilhelm Zobl y un segundo, con gente más experimentada, a cargo de Coriún Aharonián. La metodología de trabajo

colectivo, generó un intenso intercambio entre los propios estudiantes, actuando éstos como críticos de sus colegas latinoamericanos y sometándose a su vez a la consideración que su creación pudiera merecerles. Está de más subrayar la utilidad de este intercambio, que además de su probada ventaja pedagógica, permite que jóvenes músicos del continente habitualmente desconectados entre sí, pasen por la experiencia invaluable de compartir jornadas de estudio.

El resultado de esos talleres se pudo apreciar en los últimos días del curso, al ser estrenadas varias de las obras en las audiciones reservadas a los alumnos. Se hicieron piezas de Jorge Córdoba (México), Jaime González (Chile), Fernando Condon (Uruguay), Tato Taborda Jr. (Brasil), Bernardo Aguerre (Uruguay), Wilson Sukorski (Brasil), Gustavo Schlatter (Argentina), entre otros, apreciándose un panorama bastante disímil que comprendió desde piezas instrumentales “normales” hasta teatro musical. Debe decirse que la misión de esas composiciones no era convertirse en objetivo por sí mismas sino posibilitar el trabajo de los docentes en un proceso de creación, sustancialmente distinto al que podría desarrollarse sobre obras ya terminadas. Aún así - y considerando ampliamente cumplido el primer objetivo - varios de los compositores alcanzaron resultados muy satisfactorios.

Fuera de los cursos regulares fueron previstas sesiones individuales con Donner, Zobl y Aharonián, en las cuales se trabajaba a partir de las composiciones de los alumnos. La experiencia de este cronista con los dos músicos europeos, reveló a ambos como analistas muy perspicaces, verdaderamente comprometidos con el trabajo que se les ofrecía para considerar, y, sobre todo, despojados de actitudes magisteriales inconducentes. Uno y otro exhibieron una gran amplitud de criterio para situarse al margen de sus propias posiciones estéticas - bastante diferenciadas, por otra parte - y analizar cada obra de acuerdo a los criterios que se desprendieran de la misma y de las intenciones expuestas por el autor en diálogos muy extensos y minuciosos.

La presencia del compositor alemán Dieter Schnebel no estuvo directamente vinculada con el seminario, pero en el especialísimo trabajo que realizó con la preparación de su obra vocal “Maulwerke”, participaron alumnos de todas las áreas. Lo más interesante de “Maulwerke” está en el proceso de montaje necesario para su interpretación, basado en el aprendizaje de una serie de técnicas de control vocal y respiratorio que Schnebel ha desarrollado profundamente. Las sesiones de trabajo con este músico fueron un centro de atención en la primera semana del curso y una gran mayoría de los que participaron en “Maulwerke” coincidieron en otorgar enorme trascendencia, dentro de su formación individual, a este trabajo.

Otros contactos de tipo no “oficial” con los compositores Oscar Bazán (docente en el área de pedagogía), Jesús Villa Rojo (invitado como clarinetista), Gilberto Mendes (brindó una charla sobre su música vocal), completaron el panorama abierto a los estudiantes en este curso que si bien contó con un número menor de docentes para atender la actividad compositiva, alcanzó niveles de trabajo más intensos que los registrados en los antecedentes inmediatos.

En: El País, Montevideo, 10 febrero 1980.

**Elbio Rodríguez Barilari:  
CONTEMPORÁNEOS EN BRASIL (VI)  
PROYECTO BOLIVIANO**

La asistencia en Brasil al Noveno Curso Latinoamericano de Música Contemporánea de Cergio Prudencio, joven compositor boliviano que ocupa el cargo de Director del Taller de Música de la Universidad Mayor de San Andrés - La Paz -,

tuvo como consecuencia más trascendente la exposición en dos extensas conferencias, de un proyecto cultural originado en aquella casa de estudios; asimismo, la difusión de un trabajo redactado por él mismo y publicado por la División de Extensión Universitaria, en el cual se rinde un detallado informe sobre la Orquesta de Instrumentos Nativos - núcleo medular del citado proyecto -, contribuyó a armar un claro panorama de la empresa cultural que se está desarrollando.

La idea de formar una orquesta de instrumentos indígenas, es parte de un vasto plan que surge a partir de la necesidad de entroncar nuevos contenidos con la tradición milenaria de la música indígena. No es descabellado pensar que en un país como Bolivia, donde la población indígena es tan numerosa y su cultura mantiene vigencia, el camino para definir una identidad cultural propia, común a toda la sociedad, deba pasar por el conocimiento e integración de esa tradición. La aproximación al material indígena fuerza a una distinta concepción del fenómeno musical, surgiendo formas expresivas nuevas que a su vez logran representar los nuevos contenidos que son producto de la evolución natural de un país.

Por otra parte, los nuevos contenidos están enmarcados en hechos históricos y culturales de forma dinámica, y no se trata de propiciar una ruptura que sería meramente formal: las pretendidas transformaciones conceptuales en nuestro arte, sólo serán factibles a partir de un conocimiento científico de las características que encierran las prácticas artísticas tradicionales. Sólo se puede transformar lo que ya existe; sólo nuestra tradición podrá alimentar un nuevo lenguaje artístico sin que el cambio signifique un divorcio entre el objeto, la realidad y la personalidad cultural del hombre, dice Prudencio en su informe.

Dentro de este esquema, el primer paso hacia la formación de la Orquesta de Instrumentos Nativos estuvo orientado hacia la recopilación y el análisis de la música indígena, iniciándose con un trabajo de investigación centrado en el Altiplano del Departamento de La Paz, de predominancia aymará. Esto supuso una clasificación de los instrumentos, su estudio acústico y de las técnicas de ejecución, así como de las formas coreográficas vinculadas a las diferentes expresiones musicales. Con esta tarea, ya el Taller de Música inaugura un nuevo rubro, de corte musicológico, que manteniéndose en relación con la Orquesta, por otra parte tiene objetivos propios.

La finalidad del trabajo de campo es también la de colocar a la Universidad en la posibilidad de aportar el conocimiento de la música autóctona, constituyéndose en un instrumento de preservación y difusión sistematizadas de esta misma música, creando así modos de defensa y valorización de lo que es parte de nuestra verdadera personalidad cultural.

El instrumental reunido en la Orquesta de Instrumentos Nativos pertenece a diferentes familias, a saber: seis tipos de sikus, cuatro de tarkas, cinco de quenás, cinco de mohoceños y seis de pinkillos. Todos ellos pertenecen a los aerófonos, instrumentos que junto a la percusión construyen el repertorio sonoro de la cultura indígena andina. Luego de adquirido el instrumental, especialmente encargado en la población de Walata Grande - destacado centro de construcción -, se planteó la necesidad de formar el material humano capaz de llevar adelante el proyecto. En un trabajo de varias etapas se llegó a la situación actual, en que medio centenar de estudiantes universitarios vuelca sus esfuerzos en dos direcciones: el aprendizaje y la ejecución de música indígena, y la experimentación sonora individual y colectiva a partir de cada instrumento. El objetivo artístico central de todo el proyecto está en la creación de obras para este instrumental, aportadas por compositores invitados o producidas en el Taller de Composición en el que se analizarán los mecanismos técnicos de la Orquesta y las propuestas concretas de experimentación acústica.

Cergio Prudencio es muy claro y enfático al precisar que no se trata de aplicar técnicas europeas de composición a los instrumentos nativos; se trata de hallar en la misma concepción indígena de la música, elementos de cambio y transformación, para fijar así una continuidad histórica. Agrega, el manejo de factores culturales es el aspecto más complejo y delicado de la realización del proyecto Orquesta de Instrumentos Nativos. Esta conclusión básica, determina la orientación general del trabajo, el carácter funcional de cada uno de los centros del Taller de Música, y aun la mentalidad con que se forma a los miembros de la Orquesta.

Es aún muy pronto para intentar un balance o una crítica de esta experiencia boliviana, que constituye indudablemente un intento serio y valiente de enfrentar la problemática creativa con soluciones extraídas del entorno cultural propio. El apoyo y la difusión a nivel continental de los resultados obtenidos, puede resultar muy aleccionante y motivador; como lo es comprobar la exacta ubicación de sus responsables, quienes consideran que este proceso es apenas la apertura de un largo camino de estudio que espera a los músicos bolivianos interesados en crear un arte musical nuevo entroncado con la milenaria práctica musical creativa de nuestras culturas nativas.

En: El País, Montevideo, 12 de febrero 1980.

**Elbio Rodríguez Barilari:**

### **CINE BRASILEÑO: ADELANTO SOBRE UN FILM MEMORABLE**

En Brasil, como parte de las actividades de extensión fuera del área musical, los organizadores del Noveno Curso Latinoamericano de Música Contemporánea, invitaron al cineasta Rodolfo Nanni a brindar una charla sobre cine brasileño acompañada de la exhibición de materiales filmicos. El mencionado realizador es una de las personalidades más importantes del cine de su país a lo largo de casi tres décadas y ha tenido un papel muy importante como formador de directores, destacándose entre sus alumnos Nelson Pereira Dos Santos. Como próximamente se publicará en esta página un extenso reportaje a Rodolfo Nanni, en el cual analiza una serie de cuestiones fundamentales para la industria fílmica brasileña y relacionadas con el desarrollo estético del séptimo arte en ese país, no vale la pena extenderse sobre los conceptos que vertiera en su conferencia. Puede ser más interesante intentar un adelanto de uno de los dos films exhibidos por Nanni en el curso. Se trata de "A queda" - La caída - de Ruy Guerra; el otro título fue "Tienda de los milagros" de Pereira Dos Santos, ya conocido por el público montevideano y analizado por la crítica especializada. [...]

En: El País, Montevideo, 12 de febrero 1980.

**Elbio Rodríguez Barilari:**

### **CONTEMPORÁNEOS EN BRASIL (VII) PERSPECTIVAS ALENTADORAS**

Como última nota acerca del Noveno Curso Latinoamericano de Música Contemporánea, corresponde intentar establecer un balance general que no quede circunscrito a un área determinada - como podrían ser las de composición, interpretación y pedagogía -. Más allá de esa posible evaluación por sectores, para la cual debería manejarse una información exhaustiva, interesa detectar cuáles son las líneas principales, los temas candentes y las propuestas formuladas.

Existe otro nivel, que es el de la evaluación organizativa, el que registra las innovaciones o los criterios alterados de un Curso a otro. Por otra parte, la diferente

composición de los asistentes, los porcentajes distintos de argentinos, uruguayos y brasileños - nacionalidades predominantes hasta ahora entre el alumnado - y de otros países representados, es determinante para el enfoque total del Curso. Obviamente, las diferencias de formación y de realidades diferentes de todos esos países, generan matices en los conceptos, en las formas de trabajo y aun en el funcionamiento colectivo que son inmediatamente traducidos en el comportamiento asumido durante los cursos.

No es menos importante la integración del cuerpo docente, la proporción de europeos y de latinoamericanos que exista, con las posibles subdivisiones, ya que aun dentro de los europeos es muy diferente la óptica de quien proviene de países en cierta forma marginales - como Suecia, España, Portugal o Austria - de la que pueden ostentar franceses o alemanes.

En este balance primario debe consignarse que al curso asistieron estudiantes de Argentina (40), Uruguay (20), Brasil (18), Chile (3), Colombia (2), y uno de cada uno de los siguientes países: México, Paraguay, Bolivia e Italia. Los docentes pertenecientes a Brasil, Uruguay, Argentina, Austria, Finlandia, Alemania Federal y España, estando la mayoría de ellos comprendidos entre los 30 y los 40 años. No deja de ser llamativo y muy significativo este bajo promedio - entre el más joven, Wilhelm Zobl (Austria, 29 años) y el mayor, Dieter Schnebel (Alemania Federal) había poco más de veinte años - ya que en general la edad "magisterial" a nivel europeo suele rayar en los sesenta años.

La voluntad expresa de los organizadores de bajar en lo posible los promedios de edad del cuerpo docente ha conseguido un notorio triunfo. Si se pretende formar nuevas generaciones, capaces a su vez de aportar nuevas soluciones, es absurdo relegar sus posibilidades en la docencia hasta la edad en que ya muchos, otrora innovadores, han claudicado ante diversas formas de anquilosamiento.

Como particularidad de este noveno curso se había anotado la trascendencia otorgada a las manifestaciones musicales extraeuropeas - concretamente latinoamericanas y africanas - y a los estudios en el campo de la Teoría de la cultura. Al mismo tiempo, y tal vez en directa relación con eso, los debates se centraron en múltiples oportunidades en preguntas tales como para quién componer, para qué componer, y qué decir a través del acto creativo. Estas cuestiones han ido sustituyendo paulatinamente a otra, relevante durante mucho tiempo, limitada al cómo componer. El mismo proceso es aplicable al campo de la pedagogía con sólo cambiar el término componer por el de enseñar y es que realmente, en las últimas décadas, la investigación pedagógica y las nuevas propuestas didácticas están cada vez más vinculadas a los procesos de creación musical, abandonándose los viejos sistemas convencionales de normas y padrones que eran impuestos al niño o al estudiante en general.

Es en este sentido que el meollo conceptual se trasladó en este curso al fenómeno de la comunicación, mientras que antes había estado en el de la estructuración formal de los materiales (Séptimo Curso) y en el problema de la identidad cultural latinoamericana (Octavo Curso). Ambos temas se situaron ahora en función de la comunicación y tanto las disquisiciones sobre lo formal, como las referidas a la identidad, fueron consideraciones ligadas - nuevamente - al para quién y al para qué, volviéndose más, mucho más concretas y operantes.

Las perspectivas para futuros Cursos Latinoamericanos y para la joven música latinoamericana en general, resultan auspiciosas en la medida en que se ha desencadenado una situación de constante autorreflexión y se ha vigorizado la conciencia de una existencia propia e independiente. Sería ridículo echar campanas

al vuelo, proclamando el surgimiento de una expresión musical latinoamericana. En el mismo instante en que se oyera el primer tañido, se habría comenzado a enterrar la posibilidad de una proyección realmente trascendente. Pero lo que es alentador es percibir la existencia de una voluntad muy arraigada en las generaciones más jóvenes, de definir, depurar y aguzar soluciones latinoamericanas para la cuestión universal de la creación musical, capaces a su vez de contribuir en el moldeado de una cultura continental que ahora sólo existe en estado potencial.

En: El País, Montevideo, 15 de febrero 1980.

**Wilhelm Zobl:**

## **9. LATEINAMERIKANISCHE KURSE FÜR ZEITGENÖSSISCHE MUSIK IN BRASILIEN**

Von 8. bis 22. Jänner fanden die 9. Lateinamerikanischen Kurse für zeitgenössische Musik in Itapira, einer Kleinstadt in der Nähe von São Paulo, statt. Diese Kurse werden jährlich von einem Organisationskomitee veranstaltet, dem Komponisten aus mehreren Staaten Lateinamerikas gehören; sie haben sich in den letzten Jahren zu einem wichtigen Kommunikationszentrum entwickelt, wo die unterschiedlichsten kulturellen Erfahrungen diskutiert werden können. Ein zentrales Problem für die neue lateinamerikanische Musik ist in dem krassen Informationsmangel zu sehen, dem die Komponisten in den kulturell und ethnisch sehr verschiedenen lateinamerikanischen Staaten ausgesetzt sind. Da die neue Musik kaum von offiziellen Institutionen unterstützt wird und eine derartige Unterstützung den Komponisten angesichts der aktuellen politischen Situation auch gar nicht wünschenswert erscheint, finden Konzerte und andere Veranstaltungen ohne jede Öffentlichkeit statt. Aufgrund dieser Situation gibt es auch keine Institutionen, die sich mit dem Austausch der verschiedenartigsten Informationen und Erfahrungen beschäftigen würden. Für einen Komponisten in Kolumbien ist es etwa unmöglich zu wissen, was seine Kollegen in Argentinien oder Uruguay beschäftigt. Dazu kommen noch die enormen Entfernungen und die schlechte ökonomische Situation, die weitere Reisen beinahe unmöglich machen. Um diese Probleme wirksam bekämpfen zu können, hat eine Gruppe von Komponisten in einer privaten Initiative diese Kurse ins Leben gerufen. Die vorhin kurz skizzierten Probleme spiegeln sich auch in der Organisationsform der Kurse wider. Da es keine staatlichen Unterstützungen gibt, müssen die Kurse ausschließlich von den Teilnehmern selbst finanziert werden. Die Lehrer unterrichten kostenlos und müssen ihre Reisespesen privat aufbringen. Jedes Jahr werden auch einige europäische Komponisten eingeladen, deren Teilnahme von den jeweiligen Regierungen unterstützt werden muß. Meine Reise nach Brasilien wurde durch die freundliche Unterstützung des Außen- und des Unterrichtsministeriums ermöglicht.

Einen großen Raum in den Kursen nehmen Vorträge und Diskussionskonzerte an, die einen Einblick in die Probleme der neuen Musik in den einzelnen lateinamerikanischen Ländern bieten sollen. Dies wird durch die europäischen Erfahrungen ergänzt. So hielt ich eine Reihe von Vorträgen über die Situation der neuen Musik in Europa, die durch zahlreiche Beispiele und ein Diskussionskonzert mit eigenen Werken konkretisiert wurden. Ähnlich verlief die Arbeit der übrigen Dozenten aus Europa: Otto Donner (Finnland), Dieter Schnebel (BRD) und Jesús Villa-Rojo (Spanien). Gemeinsam mit unseren lateinamerikanischen Kollegen, Coriún Aharonián (Uruguay), Conrado Silva, Oscar Bazán (Argentinien), José Maria Neves (Brasilien) u.a., wurden Kompositions- und Interpretationsseminare abgehalten.

Besonders auffallend war das ungeheure Interesse der Studenten, die nicht nur passiv das Angebot rezipierten, sondern sehr aktiv und kritisch mitarbeiteten. Für

einen Lehrer ist dies eine ideale Situation. Beeindruckend war auch die Vielfalt und das hohe kompositorische Niveau vieler Arbeiten. Die europäischen Komponisten mußten dabei erfahren, daß sie so gut wie gar nichts über das Musikleben Lateinamerikas wissen und, auch wenn sie es gar nicht wollen, noch immer nur allzu leicht von einem eurozentristischen Standpunkt ausgehen.

En: Oesterreichische Musikzeitschrift, Wien, 1980/3.

**WILHELM ZOBL:**

### **NOVENO CURSO LATINOAMERICANO DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA EN BRASIL**

Entre el 8 y el 22 de enero tuvo lugar en Itapira, una pequeña ciudad en las cercanías de San Pablo, el Noveno Curso Latinoamericano de Música Contemporánea. Estos Cursos se llevan a cabo anualmente y están a cargo de un equipo organizador integrado por compositores de varios países de América Latina; en los últimos años se han constituido en un importante centro de comunicación en el que se discuten las más diversas experiencias culturales. Un problema central para la música nueva latinoamericana es la enorme carencia de información a la que están expuestos los compositores en países tan diferentes cultural y étnicamente. Debido a que la música nueva apenas recibe apoyo de instituciones oficiales, y a que tal apoyo no parece ser para nada deseado por los compositores bajo la actual situación política, los conciertos y otras manifestaciones no se realizan públicamente. Por manes de esta situación, tampoco hay instituciones que se ocupen del intercambio de las más diversas informaciones y experiencias. Para un compositor en Colombia es casi imposible saber qué hacen sus colegas en Argentina o Uruguay. A esto se suman las enormes distancias y la mala situación económica que hacen casi imposible los viajes extensos. Para poder combatir eficazmente estos problemas, un grupo de compositores ha creado estos Cursos como una iniciativa privada. Los problemas esbozados rápidamente arriba se reflejan también en la forma de organización de estos Cursos. Como no hay ningún apoyo estatal, deben financiarse exclusivamente por los participantes. Los docentes enseñan gratuitamente y deben pagar personalmente sus gastos de viaje. Todos los años se invita también a algunos compositores europeos, cuya participación debe ser apoyada por los gobiernos respectivos. Mi viaje fue posible gracias al gentil apoyo de los Ministerios de Educación y Relaciones Exteriores.

Las conferencias y conciertos con debate ocupan un gran espacio en los cursos, y permiten echar una mirada a los problemas de la música nueva en los países latinoamericanos individualmente. Esto es ampliado con las experiencias europeas. Así, dicté una serie de conferencias sobre la situación de la música nueva en Europa, que se ampliaron con numerosos ejemplos y con un concierto de obras propias con debate. De modo similar, se cumplió el trabajo de los restantes docentes de Europa: Otto Donner (Finlandia), Dieter Schnebel (RFA) y Jesús Villa-Rojo (España). Junto con nuestros colegas latinoamericanos Coriún Aharonián (Uruguay), Conrado Silva, Oscar Bazán (Argentina), José Maria Neves (Brasil) entre otros, se dictaron seminarios de composición e interpretación. Particularmente llamativo fue el enorme interés de los estudiantes que no recibían las propuestas pasivamente, sino que colaboraban muy activa y críticamente. Para un docente esta es la situación ideal. Impresionante también fue la diversidad y el alto nivel compositivo de muchos de los trabajos. Los compositores europeos debieron reconocer que ellos no tenían la menor idea sobre la vida musical en América Latina y que, aunque no lo quisieran,



siempre seguían partiendo con demasiada ligereza de un punto de vista eurocéntrico.

En: Oesterreichische Musikzeitschrift, Viena, 1980/3.

**Nelly Giménez:**

## **CURSOS LATINOAMERICANOS DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA**

El Décimo Curso Latinoamericano de Música Contemporánea tendrá lugar entre el 4 y el 18 de enero de 1981 en la ciudad de Santiago de los Caballeros, República Dominicana. Por primera ocasión, este curso anual itinerante dejará las tierras del sur para centrarse en el área del Caribe.

Los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea constituyen el único evento anual en su género en toda América. Realizados anteriormente en Argentina, Brasil y Uruguay, será esta la primera vez en que se lleven a cabo en el hemisferio norte.

Estructurados en función de un aprendizaje activo y vivencial, los Cursos se articulan en torno a talleres de trabajo especializado (composición, medios electroacústicos, interpretación, mesomúsica, pedagogía), a seminarios (de temática diversificada en cada nuevo Curso), a cursillos (de introducción a la música contemporánea, de utilización de recursos tecnológicos, de músicas europeas, etcétera), a conferencias o charlas, y a audiciones diarias seguidas de debate. El ritmo de trabajo es intenso (diez horas diarias de labor programada), y ello permite un aprovechamiento máximo de cada uno de los días.

El cuerpo docente es seleccionado con esmero, y se busca tanto su multinacionalidad como el reflejo - a través de él - de las diversas tendencias del quehacer creativo actual, fundamentalmente el de las generaciones más jóvenes de Latinoamérica.

El compositor puede trabajar en su campo específico mientras el intérprete o el educador lo hacen en el suyo. Unos y otros romperán las barreras respectivas, diariamente, a fin de intercambiar puntos de vista, recibir una información de interés común, o bien enfrentar juntos un debate sobre un hecho musical contemporáneo que se acaba de escuchar.

Personalmente tuve la oportunidad de asistir al Noveno Curso de estos realizado el año próximo pasado en la ciudad de Itapira, Brasil. El contacto con músicos de reconocida solvencia profesional ofreció la oportunidad de conocer su propio nivel, de ver en forma objetiva su propia obra, a más de ayudar a conocer nuevos elementos o nuevas formas de usar estos elementos.

El coordinador del Curso, el compositor uruguayo Conrado Silva, dice: "Creemos antes que nada, que puede haber un camino propio para el desenvolvimiento de la música latinoamericana. En este Curso estamos dispuestos a estudiar todas las técnicas de composición desde cierta preocupación crítica. En este Curso tratamos cuestiones relacionadas a la música electroacústica. Nos preocupamos también cómo el material electroacústico puede ser utilizado por compositores de América Latina. Otro campo explorado en las conferencias y debates del Curso será cuestionar las barreras culturales que muchas veces determinan manifestaciones musicales seudofolclóricas, endosadas por varios compositores dichos nacionalistas".

Conversando con varios compositores y profesores del Curso, opinan:

Otto Donner, compositor finlandés: "Pienso que las necesidades de un Curso como este son obvias desde un punto de vista de información a los jóvenes músicos y compositores. Estudiantes y compositores deberán tener la oportunidad de

encontrarse por lo menos una vez al año para escuchar los nuevos trabajos, discutir acerca del desenvolvimiento musical fuera de su propio centro. Específicamente la expresión musical latinoamericana contiene muchas contradicciones y mucho trabajo. Espero haber ayudado algo en este trabajo, a través de mis conferencias”.

Wilhelm Zobl, compositor austríaco: “He asistido a muchos cursos de compositores, pero pienso que los cursos en Itapira han sido uno de los más interesantes para mí, muy útiles e intensivos. Para nosotros los europeos, es muy importante el contacto con músicos latinoamericanos pues ayuda a encontrar soluciones para un mejor sistema de información y comprensión”.

Jesús Villa Rojo, compositor español, profesor del Real Conservatorio de Madrid: “Muy positivo desde el punto de vista de la zona donde se realiza, teniendo presente la lengua común que hace posible una comunicación ampliamente comprensiva y comunicativa. Los planteamientos en América deben universalizarse en bien común de las artes en general. Los participantes [son] de muy amplio margen de criterios lo que da a los cursos una riqueza extraordinaria, siempre más distante la comprensión desde planteamientos tanto técnicos como estéticos”.

Oscar Bazán, compositor y docente de la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina: “Con la enorme suerte de haber participado en varios cursos latinoamericanos de música contemporánea, valga mi experiencia para afirmar que también el 9° Curso tuvo la calidez humana que lo caracteriza. Entonces el enriquecimiento mutuo por el elevado nivel y la intensidad de trabajo se dio óptimamente a través de un clima de respeto y hermandad latinoamericana. Tanto que nuestros docentes europeos y americanos desean que esto no se acabe o se prolongue en un 10° Curso”.

Coriún Aharonián, compositor uruguayo, secretario ejecutivo del equipo internacional organizador: “Nuestro objetivo es el tratar de ser útiles en la mayor medida posible a los jóvenes músicos de América Latina, creando un foco accesible de información y de formación acerca del verdadero acontecer creativo musical del mundo actual y especialmente de nuestro continente. Es curioso que la presencia de los músicos paraguayos ha sido nula a través de los nueve cursos anuales ya realizados, a excepción de la participación en esta oportunidad de la profesora Nelly Giménez, que tanto nos ha alegrado. No logramos comprender el empecinamiento de los jóvenes paraguayos (compositores, intérpretes, musicólogos, educadores) en mantenerse desinformados y en aislarse en una actitud (provincialismo) que sólo beneficia la continuación de una situación de dependencia cultural”.

Jorge Córdoba, compositor mexicano: “Tanto mi opinión como la de algunos otros participantes de este IX Curso Latinoamericano de Música Contemporánea es claramente objetiva y aclamadora tanto por la organización y los profesores que participaron, así como la gran experiencia de intercambiar un cúmulo de los mismos con gente, seres humanos en toda la extensión de la palabra que se interesan por darle un cauce a nuestra música, a la música latinoamericana, esto, sin cerrar su criterio a cualquier otra benéfica idea o intercambio de otros lugares del mundo. Creo firmemente que si el esfuerzo, la experiencia y la relación humana deben formar parte de cualquier camino que emprenda el hombre, aquí en estos cursos, en Latinoamérica, los encontrará quien quiera apoyar esta bella actividad: la música”.

Amalia Zaldúa, pedagoga uruguaya: “El Noveno Curso Latinoamericano de Música Contemporánea puede catalogarse de importantísimo encuentro de músicos. Posibilita no sólo ponerse al día en lo que atañe a lenguaje musical (y esto es ya de por sí importante) sino el contacto humano enriquecedor. El hecho de que personas de diferentes nacionalidades, edades y formaciones se den cita para realizar una búsqueda común en el camino de la música, puede tener una resonancia futura

insospechada. La disensión y los planteos polémicos se han dado generalmente en el tono adecuado, que permite aquilatar los diversos enfoques en sus planteamientos más o menos claros, dejando siempre el camino abierto para que el propio juicio surja a posterior”.

En: Revista “Hoy”, Asunción del Paraguay, N° 27/28, mayo-agosto 1980.

.....